This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

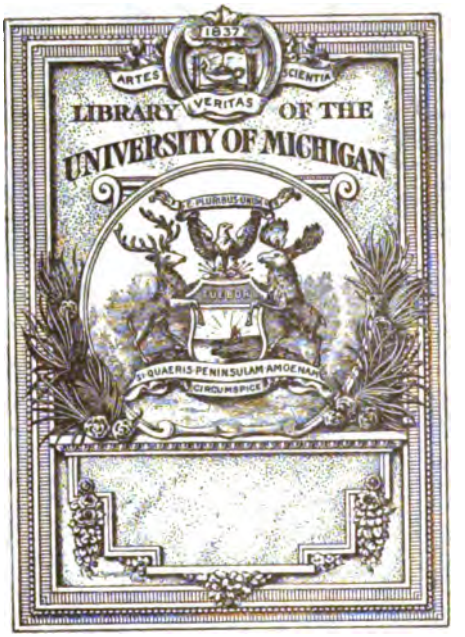
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

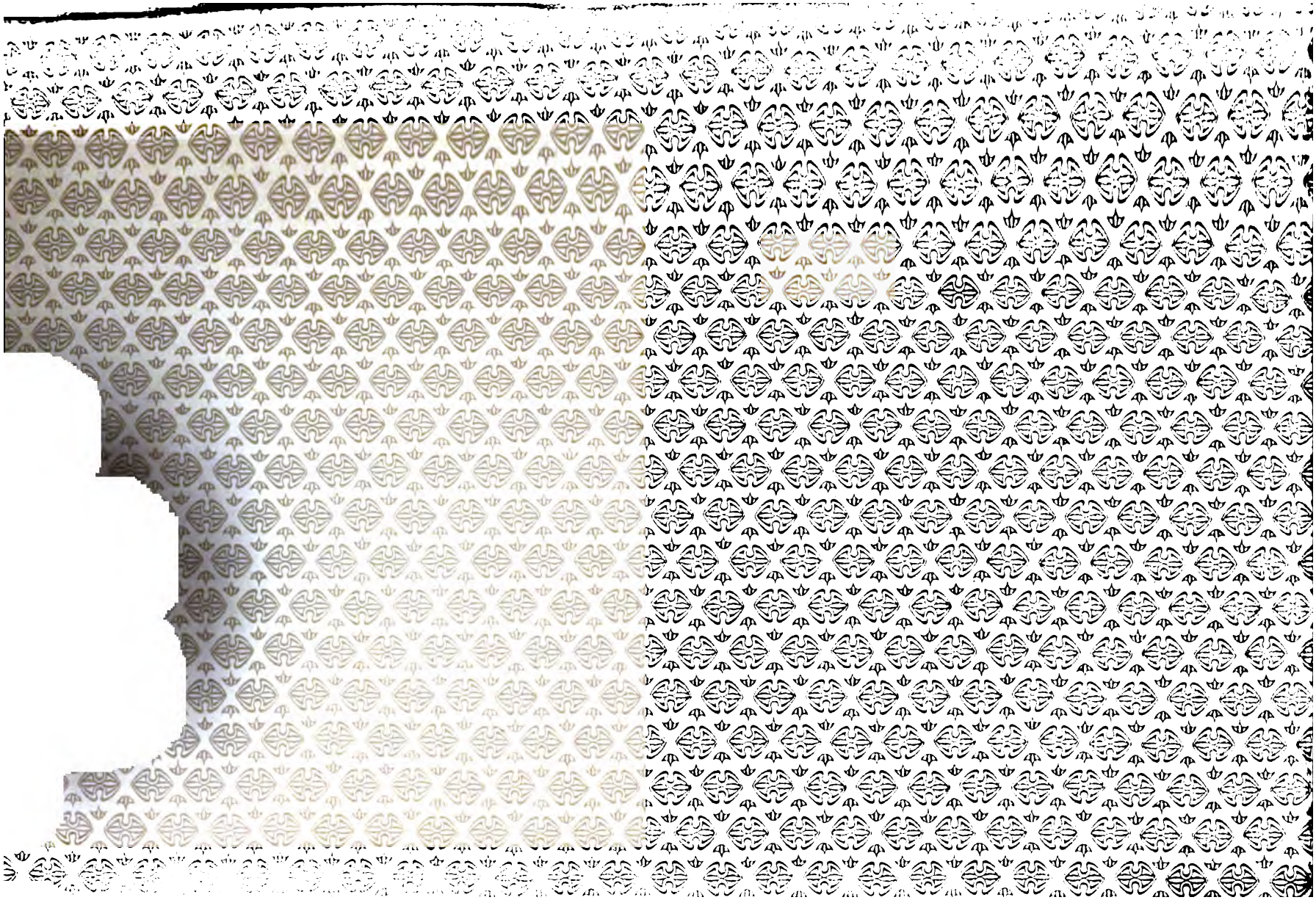
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 823,011


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



BH
39
.V92

SYSTEM

DER

ÄSTHETIK

VON

JOHANNES VOLKELT

PROFESSOR DER PHILOSOPHIE AN DER UNIVERSITÄT ZU LEIPZIG

IN ZWEI BÄNDEN

ERSTER BAND

MÜNCHEN 1905

C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

OSKAR BECK

Alle Rechte vorbehalten.

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen.

Vorwort.

Langſam iſt mir aus Arbeit, Beſchäftigung und Genuß meine Äſthetik herausgewachſen.

Vor achtundzwanzig Jahren ſchon, beim Eintritt in meine akademiſche Lehrtätigkeit, entſtand meine Schrift über den äſthetiſchen Symbolbegriff. Bald darauf verſuchte ich in einer Vorleſung, die Grundfragen der Äſthetik zum erſtenmal im Zuſammenhange zu behandeln. Doch da um dieſe Zeit Erkenntnistheorie und Pſychologie im Vordergrunde meines Arbeitens ſtanden, kam ich erſt vom Jahre 1890 an dazu, regelmäßig Vorleſungen über allgemeine Äſthetik zu halten. Von da an habe ich die Grundlagen der Äſthetik achtmal zum Gegenſtande einer Vorleſung gemacht. Beſonders die fortſchreitende Aus- und Umarbeitung, der ich hierbei jedesmal mein Vorleſungsheft unterzog, ließ im Laufe der Zeit immer mehr in mir das Gefühl erſtarken, daß meine äſthetiſchen Gedankenreihen dem Grad von Ausreifung entgegengingen, der es rechtfertige, an ihre Veröffentlichung zu denken.

Das gleiche Gefühl erwuchs mir aus meiner Beſchäftigung mit der Kunſt. Während der ganzen Arbeit hatte ich die beruhigende Gewißheit, daß meine Gedanken über Äſthetik nicht etwa nur aus pſychologiſchen und überhaupt philoſophiſchen Erwägungen entſprungen ſeien, ſondern ebenſoſehr die mannigfaltigen Erfahrungen zu ihrem Nährboden haben, die mir aus einem umfaſſenden und im Laufe der Jahre ſich immer weiter ausbreitenden Betrachten und Genießen

136003

von Kunſtwerken entſtanden ſind. Wenn ich ſehe, wie ſich mir meine künſtleriſchen Erfahrungen unter dem Einfluß der äſthetiſchen Auffaſſung, die ich in dieſem Bande durchgeführt habe, erhellen, ordnen und verknüpfen, ſo ſteigert ſich mir hierdurch das Zutrauen in die Grundgedanken, die ſich mir auf äſthetiſchem Gebiete gebildet haben.

Die Richtung, in der ſich meine Äſthetik bewegt, läßt ſich durch mehrere Sowohl-Alsauch kennzeichnen.

Meine Äſthetik verfährt in erfahrungsmäßig pſychologiſcher Weiſe. Durch Analyſe von Bewußtſeinstatſachen wird von ihr in allen Fragen der grundlegende Anfang gemacht. Zugleich aber erkennt ſie in der älteren deutſchen Äſthetik bedeutſame und erleuchtende Wahrheiten an. Sie will daher innerhalb der modernen, pſychologiſch-zergliedernd verfahrenden Art das Große und Wahre, das in der ſpekulativen deutſchen Äſthetik — ich nenne nur Schiller, Hegel, Friedrich Viſcher — enthalten iſt, zur Geltung bringen. Wie überhaupt in der Philoſophie, ſo iſt es auch im beſonderen in der Äſthetik an der Zeit, daß das ſpähende, ſpaltende, vorzugsweiſe ins Kleine und Allzumenſchliche gehende moderne Verfahren ſich mit der tiefblickenden, großdenkenden, emporreißenden Weiſe jener älteren Zeit verbinde.

Dazu kommt ein Weiteres. Nach meiner Auffaſſung hängt das Äſthetiſche vielfältiger, feiner und enger mit der ſinnlichen Seite des Menſchen, auch mit den ſogenannten niederen Empfindungen, zuſammen, als gewöhnlich zugegeben wird. Und ich lege Gewicht darauf, dieſem Zuſammenhang mit Empfindung und Leiblichkeit genau nachzugehen, das Sinnliche in die äſthetiſchen Vorgänge einzugliedern und es ſo in ſeinem charakteriſtiſchen und poſitiven Werte für das Äſthetiſche zu würdigen. Beſonders Bewegungs- und Gemeinempfindungen werden ſich uns am Äſthetiſchen mannigfach und eigenartig beteiligt zeigen. Zugleich aber halte ich daran

feſt, daß das Äſthetiſche, bei allen Zuſammenhängen mit dem ſinnlichen Boden unſerer Natur, in jedem Falle doch erſt innerhalb der höchſten, vergeiſtigteſten Betätigungskreiſe unſeres ſeeliſchen Lebens zu ſtande kommt. An jedem äſthetiſchen Eindruck iſt unſer Ich mit ſeinem ideal gerichteten Können, mit ſeiner edelſten Geiſtigkeit beteiligt. So ſehr das Äſthetiſche aus ſeiner Verknüpfung mit Empfindung und Leiblichkeit Farbe und Duft und Friſche zieht, ſo wird es doch erſt dadurch eine ſinn- und wertvolle Geſtaltung, daß ſich die höchſten und feinſten Betätigungen unſeres Geiſtes mit ſeiner ſinnlichen Grundlage verbinden.

Und noch eine andere Syntheſe möchte ich hervorheben. Ich ſuche einerſeits den Stimmungen zu ihrem äſthetiſchen Rechte zu verhelfen und will anderſeits dem Äſthetiſchen doch den großen menſchlichen Gehalt gewahrt ſehen. Ich betrachte es als eine charakteriſtiſche Aufgabe einer Äſthetik gerade der heutigen Zeit, die künſtleriſchen Gefühle bis in ihre allerſubjektivſten Regungen, bis in die feinſten Stimmungsverwebungen hinein zu verfolgen; wie ich denn die Fortſchritte in der Verfeinerung und Verwicklung der Stimmungen und in der Fähigkeit des Stimmungsausdruckes für eine wichtige Errungenſchaft der modernen Kunſt halte. So wird man denn in meinen Darlegungen, vor allem ſoweit es ſich um den äſthetiſchen Wert der untermenſchlichen Formen handelt, die pſychologiſche Analyſe mit beſonderer Vorliebe in das Stimmungsleben eindringen ſehen. So grob und kahl indeſſen mir auch bei Vernachläſſigung der Stimmungen das künſtleriſche Genießen zu werden ſcheint, ſo will ich doch anderſeits alles, was dem menſchlichen Leben objektiven Wert und ſachliche Ausfüllung gibt, auch dem Äſthetiſchen zum Inhalt geben. Die Äſthetik, wie ich ſie auffaſſe, mißt dem Selbſtgenuſſe der Subjektivität, der Spiegelung von Welt und Leben in dem zarten

Stimmungselement entſcheidende Bedeutung bei und will doch zugleich dem äſthetiſchen Genießen einen weiten und bedeutungsvollen Inhalt verleihen.

Schließlich ſei noch darauf hingewieſen, daß nach meiner Auffaſſung die Äſthetik den Zuſammenhang des Schönen und der Kunſt mit den anderen großen Gütern der Menſchheit, mit den übrigen Betätigungen der Kultur, ebenſoſehr aber die ebenbürtige Stellung dieſes Reiches, ſeine Eigengeſetzgebung und Selbſtändigkeit zu nachdrücklicher Geltung zu bringen hat. Man treibt, ſo ſcheint es mir, Götzendienſt mit der Kunſt, wenn man ſie aus dem Zuſammenhang mit dem Guten, mit den Kulturwerten überhaupt reißt und nicht dulden will, daß die Maßſtäbe anderer Kulturwerte in ihr zur Anerkennung kommen. Die Kunſt ſoll ſich von vornherein als eine Kulturmacht fühlen, die zum Zuſammenwirken mit den anderen Kulturmächten beſtimmt ſei. Zugleich aber bin ich bemüht (und dies tritt naturgemäß in dieſem erſten Bande mit Übergewicht hervor), das Äſthetiſche ſich in ſeiner ſelbſtändigen Eigenart, in der Fülle und Weite ſeiner Freiheit entfalten zu laſſen. Ich bin darauf bedacht, daß das Äſthetiſche weder intellektualiſiert noch moraliſiert noch ſonſt in ſeiner Eigenart verkürzt werde. So wäre es beiſpielsweiſe eine Anmaßung, wenn die Wiſſenſchaft dem Künſtler das Romantiſche und Überſchwengliche oder die Moral ihm die Darſtellung revolutionärer ſittlicher Anſchauungen unterſagen wollte. Das Zuſammenwirken der Kunſt mit den übrigen Kulturgebieten muß in weitherzigem, freieſten Spielraum gebendem Sinne aufgefaßt werden.

Der Umfang dieſes Werkes iſt auf zwei Bände berechnet. Ich werde das Erſcheinen des zweiten Bandes nach Kräften beſchleunigen.

Leipzig, den 5. Auguſt 1904.

Johannes Volkelt.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Erſter Abſchnitt.
Methodiſche Grundlegung der Äſthetik.

Erſtes Kapitel: Der Gegenſtand der Äſthetik. Seine pſychologiſche Natur 3

Welche Stelle im Erfahrungsbereiche dem Äſthetiſchen zukommt 3 — Der unbeſtritten pſychologiſche Unterſuchungsbereich der Äſthetik 3 — Das Äſthetiſche kommt nur auf dem Boden des Bewußtſeins zu ſtande 4 — Abhängigkeit der äſthetiſchen Gegenſtände vom ſinnlichen Wahrnehmen 5 — Möglichkeit einer transſubjektiven Schönheit 6 — Äſthetiker und Naturforſcher 7 — Abhängigkeit vom Raum- und Zeitſinn 7 — von der beziehenden Tätigkeit 9 — vom Fühlen 10 — Die voräſthetiſche Grundlage im Kunſtwerk 11 — Die Fragen der Technik 12 — Geſchichtliche Bemerkungen 14.

Zweites Kapitel: Die Möglichkeit der Äſthetik als Wiſſenſchaft. Ihre Allgemeingültigkeit und zeitliche Bedingtheit 18

Die Ungunſt der Künſtler gegen die Äſthetik 18 — Einwand: Verſchiedenheit und Wandelbarkeit der äſthetiſchen Gefühle 19 — Das äſthetiſche Sichverſtändigen 20 — Teleologiſch-geſchichtliche Entwicklung des äſthetiſchen Fühlens 22 — Das abſolute äſthetiſche Ideal 23 — Wie die Verſchiedenheiten des äſthetiſchen Fühlens zu beurteilen ſind 23 — Abſchließende Auseinanderſetzung mit jenem Einwand 25 — Keine abſolute Äſthetik 25 — Das Allgemeingültige in der Äſthetik 27 — Welche Erforderniſſe der Äſthetiker menſchlich und künſtleriſch zu erfüllen hat 28.

Drittes Kapitel: Die Erfahrungsgrundlage der Äſthetik 31

Ablehnung der metaphyſiſchen Äſthetik 31 — Metaphyſik als Abſchluß der Äſthetik 32 — Erfahrungsgrundlage: 1. die Innenerlebniſſe des Äſthetikers 33 — 2. Äußerungen anderer über ihr äſthetiſches Erleben 34 — Das Experiment in der Äſthetik 36 — 3. Die Kunſtwerke 37 — 4. Die Natur 37 — Bedeutung der Phyſiologie für die Äſthetik 38 — Geſchichtliche Bemerkungen 39.

Viertes Kapitel: Die Äſthetik als normative Wiſſenſchaft 41

Moraliſche und äſthetiſche Normen 41 — Beſtreitung der normativen Äſthetik 42 — Die Gegnerſchaft gegen die normative Äſthetik erklärt ſich

Seite

1. aus naturwiſſenſchaftlichem Aberglauben 43 — 2. aus Überſchätzung der Umwelt 43 — 3. aus Überſchätzung der künſtleriſchen Individualität 44 — 4. aus ſtarrer Auffaſſung vom Normativen 45 — Begründung des normativen Charakters der Äſthetik 46 — Die normenloſe Äſthetik: ein Unding 47 — Die Normen als beweglich und entwicklungsfähig 49.

Fünftes Kapitel: Die entwicklungsgeſchichtliche Betrachtungsweiſe in der Äſthetik 51

Geſchichtliches 51 — Die kulturgeſchichtliche Bedingtheit der Äſthetik 52 — Individuell-entwicklungsgeſchichtliche Einſchränkung ihres Gegenſtandes 53 — Erweiterung der Aufgabe der Äſthetik nach der Seite der menſchheitlichen Entwicklung 54 — Das Schwierige und Unſichere der entwicklungsgeſchichtlichen Behandlung äſthetiſcher Fragen 55 — Pſychologiſche Methode 56 — Das äſthetiſche Verhalten der Naturvölker 57 — Erweiterung der Aufgabe der Äſthetik nach individuell-entwicklungsgeſchichtlicher Seite 59 — „Äſthetik des Kindes“ 59 — „Äſthetik der Tiere“ 60 — Pſychologiſche Methode der ſyſtematiſchen Äſthetik 61 — Der kunſtgeſchichtliche Stoff 61 — Weitere Bedeutung der Pſychologie für die Äſthetik 64 — Das Oberflächliche und Hilfloſe der abſtrahierenden Methode 64 — Gefühls- und Phantaſietypen 66 — Hilfeleiſtung der Wortbedeutungen 67 — Darwiniſtiſche Frageſtellungen in der Äſthetik 68 — Zuſammenfaſſung des Ergebniſſes 69.

Sechſtes Kapitel: Gliederung der Äſthetik 72

Womit die Äſthetik den Anfang zu machen hat 72 — Methodiſche, beſchreibende und normative Grundlegung der Äſthetik 73 — Lehre von den äſthetiſchen Grundgeſtalten 75 — Lehre von der Kunſt im allgemeinen 75 — Entwicklungsgeſchichtliche Betrachtungen 76 — Das Verhältnis der Kunſt zur Kultur 76 — Metaphyſik der Äſthetik 77 — Äſthetik des Naturſchönen 77 — Äſthetik der einzelnen Künſte 77 — Der Ausdruck „ſchön“ 77.

Zweiter Abſchnitt.

Beſchreibende Grundlegung der Äſthetik.

Erſtes Kapitel: Die äſthetiſche Wahrnehmungsgrundlage 83

Die ſinnliche Wahrnehmung als äſthetiſche Grundlage 83 — Die relativ ſelbſtändige Stellung des Innerlichen in der Dichtkunſt gegenüber dem Sprachlichen 85 — Wort- und Phantaſieleib in der Dichtung 86 — Der Wortleib als unmittelbare Stimmungsverkörperung 87 — Erforderniſſe des äſthetiſchen Wahrnehmens 88 — Geſchichtliche Bemerkungen 90.

Zweites Kapitel: Äſthetiſcher Wert der verſchiedenen Sinne . . 92

Unterſcheidungen in der Stellung der Empfindungen zum äſthetiſchen Gegenſtande 92 — Wirkliche und vorgeſtellte Empfindungen 93 — Ausgezeichnete Stellung der Geſichts- und Gehörswahrnehmungen 94 — Verſchiedene Anſichten über die Bedeutung der niederen Sinne 95 — Geſicht und Gehör: 1. ohne Leiblichkeitsempfindung 96 — 2. Zurücktreten von Luft und Unluft 98 — 3. Luft und Unluft leicht abtrennbar 98 — 4. Beſtimmte und deutliche Wahrnehmungsverknüpfungen 99 — Unterſcheidung in dem logiſchen Gewicht der beiden Hauptgeſichtspunkte 100 — Eigen-

Seite

tümliche Stellung der Taſtempfindung 101 — Äſthetiſcher Wert der Gerüche 102 — der Geſchmacksempfindungen 104 — der Temperaturempfindungen 104 — der Taſtempfindungen 105.

Drittes Kapitel: Die ſinnliche Ergänzung des äſthetiſchen Gegenſtandes 107

Feſtſtellung des neuen Betrachtungszieles 107 — Welcherlei Empfindungsreproduktionen gemeint ſind 108 — Geſichtswahrnehmungen: ergänzt durch Reproduktionen von ſolchen 110 — ergänzt durch Empfindungsreproduktionen aus anderen Sinnesgebieten 111 — Reproduktiv-ſinnliche Ergänzung der Gehörswahrnehmungen 112 — Entſprechende Ergänzungen in der Dichtung 113.

Viertes Kapitel: Die Bedeutungsvorſtellung auf den verſchiedenen äſthetiſchen Gebieten 114

Verknüpfung der ſinnlichen Wahrnehmung mit der Vorſtellung von der Wirklichkeitsbedeutung 114 — Dingliche Bedeutungsvorſtellungen in den bildenden Künſten 115 — in der Dichtkunſt 116 — Darſtellende Künſte 117 — Verhältnis der Tonkunſt zu den Dingen 116 — Stoffliche Bedeutungsvorſtellungen 118 — Techniſche Bedeutungsvorſtellungen 119 — Zuſammenfaſſung 119 — Das Ornament 120 — Baukunſt und Kunſthandwerk 120 — Das Naturäſthetiſche 121.

Fünftes Kapitel: Die äſthetiſche und die gewöhnliche Bedeutungsvorſtellung in ihrer Übereinſtimmung 123

Abhängigkeit der Bedeutungsvorſtellung vom Zuſammenhang 123 — von der Individualität 124 — Folgerungen für das künſtleriſche Schaffen 125 — Geſchichtliches 126 — Die Verdichtung der Bedeutungsvorſtellungen zum Bekanntheitsgefühl im gewöhnlichen Leben 128 — Das Bekanntheitsgefühl im äſthetiſchen Betrachten 129 — Das Bekanntheitsgefühl in der Dichtkunſt 130 — Analyſe des Bekanntheitsgefühls 132 — Die Wortvorſtellung 133.

Sechſtes Kapitel: Die äſthetiſche Bedeutungsvorſtellung in ihrem Unterſchiede von der gewöhnlichen. Äſthetiſcher Wert der aſſoziierten Vorſtellungen 134

Die Anſchauung als Maßſtab für die äſthetiſche Bedeutungsvorſtellung 134 — Sonderſtellung der Dichtkunſt 136 — Das Bekanntheitsgefühl kommt auf äſthetiſchem Gebiet weniger vor 137 — Weitere Unterſchiede 138 — Aſſoziierte Vorſtellungen 138 — Ihr äſthetiſcher Wert 139 — Fechner 140 — 1. Vorbedingende Vorſtellungen 141 — Mißliches an ihnen 142 — 2. Aſſoziierte Vorſtellungen der ergänzenden Art 144 — Das anekdoten- und novellenhafte Sittenbild 145 — Bedeutung der ergänzenden Vorſtellungen 146 — 3. Aſſoziierte Vorſtellungen der umſpielenden Art 148 — Ihr äſthetiſcher Wert 149.

Siebentes Kapitel: Die ſymboliſchen Vorſtellungen im äſthetiſchen Verhalten 151

Allgemeine Bedeutung der ſymboliſchen Vorſtellungen 151 — 1. Vorſtellungsſymbolik 152 — 2. Verallgemeinernde Symbolik 153 — 3. Stimmungsſymbolik 154.

Seite

Achtes Kapitel: Der Anteil der Gefühle am äſthetiſchen Verhalten 156

Rückblick 156 — Gegenſtändliche und perſönliche äſthetiſche Gefühle 157 — Zwei Arten perſönlicher Gefühle: Gefühle der Teilnahme und ſubjektive Zuſtandsgefühle 158 — Außeräſthetiſche Teilnahmegefühle 161 — Enges Zuſammengehen der verſchiedenen Arten der äſthetiſchen Gefühle 162 — Leibliche Ausklänge der zuſtändlichen Gefühle 164 — E. v. Hartmann 165 — Gefühlsimmanente Vorſtellungen 166 — Verhältnis von Bedeutungsvorſtellungen und Bedeutungsgefühlen 167 — 1. Der Typus des Sowohl-Alsauch 167 — 2. Der Typus der fehlenden Vorſtellung 169 — 3. Der Typus der gefühlskahlen Vorſtellung 170 — Theoretiſche Menſchen in Dichtungen 171 — Gefühlskahle Reden der dargeſtellten Perſonen 172 — Gefühlskahles Erzählen 173 — Verhältnis zur Gefühlsherrſchaft im äſthetiſchen Verhalten 174 — Mittelbare Bedeutungsgefühle 175 — 1. Zuſammenhangsgefühle 175 — 2. Gefühle von der künſtleriſchen Auffaſſung 176 — Die Gefühlsherrſchaft im äſthetiſchen Verhalten 177 — Die Gefühlsverähnlichung der Vorſtellungen 178 — Der eingeſchränkte Sinn der Gefühlsverähnlichung 179 — „Gefühl“ im Verhältnis zu Luſt und Unluſt 191 — Das Verwirklichungsſtreben als urſprüngliche Funktion 183 — Urſprüngliche Gefühlsfunktion 184.

Neuntes Kapitel: Die Stellung der gegenſtändlichen äſthetiſchen Gefühle im Gefühlsbereiche 186

Sind die gegenſtändlichen Gefühle wirkliche oder vorgeſtellte Gefühle? 186 — Das gegenſtändliche Gefühl der wirklichen Art 187 — und der reproduzierten Art 187 — Die projizierenden Nebenvorſtellungen 188 — Das Vorkommen wirklicher gegenſtändlicher Gefühle 189 — Beiſpiele aus Lyrik 189 — aus Drama und Epos 191 — Die äſthetiſchen Gefühle unter dem Einfluß des Kunſtſcheins 192 — Die Abſchwächung iſt zugleich qualitative Veränderung 195 — Ergebnis 196 — Verbreitung der wirklichen Gegenſtandsgefühle 197 — Die Gewißheit des Fühlenkönnens 199 — Das Vorſtellen kann nicht Gefühle als ſolche vergegenwärtigen 200 — Ergebnis 202.

Zehntes Kapitel: Überſicht über die gegenſtändlichen äſthetiſchen Gefühle 204

Was alles zu den gegenſtändlichen Gefühlen gehört 204 — Unterſchiede im Vorkommen der Willensbeſtandteile 205 — Die Stimmungen 206 — Stimmungen in nichtſymboliſcher Darſtellung 207 — Stimmungen in der ſymboliſchen Beſeelung der untermenſchlichen Gegenſtände 208 — Stimmungen in den Zuſtandsgefühlen 209 — Welt- und gewöhnliche Gefühle 209 — Weltanſchauungsſchöpfungen 210.

Elftes Kapitel: Die äſthetiſche Einfühlung der eigentlichen Art . 212

Verhältnis von Anſchauung und Gefühl 212 — Stimmungsſymboliſche Einfühlung 213 — Tatbeſtand in der eigentlichen Einfühlung 215 — Geſchichtliches 216 — Einfühlung im gewöhnlichen Leben und auf äſthetiſchem Gebiete 217 — Die einfache und die ſubjektiv betonte Einfühlung 219 — Lipps und Groos 221 — Die Bezeichnung „Mit- oder Nacherleben“ 221 — Die Bedeutung der Organempfindungen für die Einfühlung 223 — Leibesgefühl 224 — Erweiterte Frageſtellung 224 —

Seite

I. Die Menſchengeſtalt in Bewegung: 1. Reproduktion von Bewegungsempfindungen 225 — 2. Wirkliche Bewegungsempfindungen 225 — Unterſchiede individueller Anlage 227 — 3. Rein aſſoziative Einfühlung 228 — II. Ruhende menſchliche Formen 230 — Verhältnis der Bewegungsempfindungen zur Einfühlung 231 — Kritiſches 233.

Zwölftes Kapitel: Einfühlung, Aſſoziation, Verſchmelzung, Nachahmung 237

Verhältnis von Aſſoziation und Einfühlung 237 — I. Aſſoziation in relativ äußerlichem Sinn 237 — II. Aſſoziation in kauſierendem Sinn 238 — Aſſoziativ wirkende Beziehungen 239 — Die kauſierende Aſſoziation in der Einfühlung: 1. Aſſoziation nach Bewußtſeinsnachbarſchaft 240 — 2. Aſſoziation nach Ähnlichkeit 241 — III. Aſſoziation als Verbindung des unmittelbaren Nach- und Nebeneinanders 243 — Das Unzureichende der Aſſoziation für die Einfühlung 244 — Einfühlung als intuitive Einheit 245 — Einfühlung als Verſchmelzung 245 — Einfühlung als phantaſiemäßiges Schauen 246 — Zweifache Verſchmelzung 246 — Allgemeine Verbreitung der Verſchmelzung 247 — Projektion des Gefühls 248 — Haupturſache und fördernde Umſtände der Projektion 250 — Dichtkunſt 251 — Die Frage der äſthetiſchen Illuſion 252 — Kunſtilluſionen 252 — Illuſion der Ablöſung 253 — Latente Illuſion 254 — Illuſion der Beſeeltheit der Glieder 254 — Verhältnis der Einfühlung zur Nachahmung 256 — Urſprünglicher Nachahmungstrieb 257 — Keine innere Nachahmung 257.

Dreizehntes Kapitel: Die äſthetiſche Einfühlung der ſymboliſchen Art. 1. Die Beteiligung der ſymboliſchen Empfindungen . . . 258

Stimmungsſymboliſche Einfühlung 258 — 1. Leiblich vermittelte Einfühlung 259 — 2. Aſſoziative Einfühlung 260 — 3. Unmittelbare Einfühlung 260 — I. Einfühlung in Farben 260 — Leibliche Vermittlung 260 — Aſſoziative Einfühlung in Farben 262 — Rein optiſche Farbeneinfühlung 263 — Überblick 263 — Sinnlich ergänzende Empfindungsreproduktionen 264 — Zugehörigkeit der ſymboliſchen Empfindungen zur Einfühlung 265 — II. Einfühlung in bewegte und ruhende untermenſchliche Raumformen 266 — Bewegungsempfindungen 267 — Baukunſt und Kunſthandwerk 268 — Nochmals der Nachahmungstrieb 269 — Untergeordnete Bedeutung der Bewegungsempfindungen 270 — Kraft- und Druckempfindungen 271 — Temperaturempfindungen 272 — Aſſoziative Einfühlung in Raumformen 273 — Optiſche Einfühlung 274 — III. Einfühlung in Töne 275 — Bewegungsempfindungen beim Einfühlen in den Rhythmus 276 — Sonſt beteiligte Bewegungsempfindungen 277 — Andere ſymboliſche Empfindungen 278 — Aſſoziative Einfühlung in Töne 279 — Rein akuſtiſche Einfühlung 280 — Einfühlung in der Dichtkunſt 280 — Rückblick 282.

Vierzehntes Kapitel: Die äſthetiſche Einfühlung der ſymboliſchen Art. 2. Der Aufbau der ſymboliſchen Einfühlung 284

Hereinſpielen der ſymboliſchen Einfühlung in die eigentliche 284 — Einfühlung in den menſchlichen Geſang 286 — Woran die ſymboliſche Einfühlung anknüpft 287 — Beſondere Stellung der Dichtkunſt 287 — Aſſoziation nach Ähnlichkeit 289 — Hereinſpielen von Aſſoziation nach Bewußtſeinsnachbarſchaft 290 — Weitere Wirkſamkeit der Aſſoziation

Seite

nach Ähnlichkeit 290 — Hereinſpielen von Aſſoziation nach Bewußtſeinsnachbarſchaft 292 — Ähnlichkeitsaſſoziation in der unmittelbaren ſymboliſchen Einfühlung 292 — Vergeiſtigungsunterſchiede in der ſymboliſchen Einfühlung 294 — Nochmals die beiden Arten der Aſſoziation 295 — Eigentümliche Stellung der Dichtung 296.

Fünfzehntes Kapitel: Illuſion und Phantaſie im äſthetiſchen Betrachten 300

Das Vielgeſtaltige der äſthetiſchen Illuſion 300 — 1. Stimmungsſymboliſche Illuſion 301 — 2. Allgemeine Kunſtilluſion 302 — 3. Beſondere Kunſtilluſionen: a) Bewegungsilluſion 304 — b) Tiefenilluſion 305 — c) Größenilluſion 305 — d) Illuſion der Farben- und Flächenbehandlung 306 — 4. Illuſion der Beſeeltheit der Glieder 307 — 5. Vorſtellungsſymboliſche Illuſion 308 — 6. Illuſion der Ablöſung 308 — 7. Illuſion der Wirklichkeit 309 — 8. Illuſion der Einheit von Form und Gehalt 310 — 9. Illuſion der organiſchen Einheit 311 — Der Bewußtſeinswiderſpruch in aller Illuſion 311 — Wie die verſchiedenen Arten der Illuſion entſtehen 313 — Grade der Illuſion 314 — Wachsfigur und Panorama 315 — Die Phantaſie im äſthetiſchen Verhalten 316 — Phantaſie im weiteſten, engeren und engſten Sinn 317 — Drei Richtungen der Phantaſie 319 — Phantaſie als Grundlage dichteriſchen Genießens 320 — Phantaſie innerhalb der aſſoziierten Vorſtellungen 320 — Eine weitere Beteiligung der Phantaſie (Höhenphantaſie) 321.

Sechzehntes Kapitel: Das äſthetiſche Beziehen und Gliedern . . 324

Wichtigkeit der beziehenden Funktion im äſthetiſchen Verhalten 324 — Die Funktion des Beziehens im gewöhnlichen Sehen 324 — im gewöhnlichen Hören 325 — Steigerung der beziehenden Funktion im äſthetiſchen Verhalten 326 — Die Funktion des Beziehens in der Betrachtung von Kunſtwerken 327 — in der Betrachtung der Natur 328 — I. Dualiſtiſche Ausübung der beziehenden Funktion: 1. vorbereitende Gliederungsverſuche 329 — 2. Durchlaufen vollzogener Gliederungen 330 — II. Immanente Ausübung der beziehenden Funktion: 1. objektive Form 330 — 2. Subjektiv betonte Form 331 — Die Reproduktion in ihrer Bedeutung für die äſthetiſche Gliederung 332 — Wirklich vollzogene und nur mögliche Reproduktion 334 — Das Wiedererkennen im äſthetiſchen Betrachten 335 — Doppelte reproduktive Ergänzung des äſthetiſchen Gegenſtandes 336 — Gliederung und Einfühlung 337 — Die Urſprünglichkeit der Funktion des Beziehens 338 — Beziehen und Aſſoziation 339 — Beziehen und Denken 340.

Siebzehntes Kapitel: Die äſthetiſche Luft 341

Allgemeingültige äſthetiſche Luft 341 — Abſonderung der außeräſthetiſchen Luft 341 — Nichtallgemeingültige Arten der äſthetiſchen Luft 342 — Normative äſthetiſche Luft 344 — Einwirkung äſthetiſcher Unluft 345 — 1. Die ſinnliche Luft des äſthetiſchen Wahrnehmens 346 — 2. Die Funktionsluft des äſthetiſchen Wahrnehmens 348 — 3. Die Funktionsluft des vorſtellungsmäßigen Verknüpfens 348 — 4. Die Luft am Menſchlich-Bedeutungsvollen 349 — 5. Die Luft am Vorſtellungs- und Gefühlsinhalt des äſthetiſchen Gegenſtandes 350 — 6. Die Luft an den aſſoziierten Vor-

Seite

ſtellungen 351 — 7. Luſt der Einfühlung 351 — 8. Luſt der Gefühlslebendigkeit 352 — 9. Luſt der beſonderen teilnehmenden und zuſtändlichen Gefühle 353 — 10. Luſt an Gliederung und Einheit 354 — Vier Arten normativer äſthetiſcher Luſt 355 — 11. Luſt der Illuſion 355 — 12. Luſt der Höhenphantaſie 355 — Wie ſich die vielen Arten der Luſt in der Erfahrung darſtellen 356.

Achtzehntes Kapitel: Das äſthetiſche Urteil 358

Verſchiedene Ausbildung des äſthetiſchen Urteils 358 — Wert- und Verſtändnisurteile 358 — Selbſtändige und einfließende Urteile 359 — Gegenſtändlich geforderte Urteile 361 — Begünſtigende Bedingungen für das Entſtehen äſthetiſcher Urteile 362 — Nutzen der äſthetiſchen Urteile 363 — Naives und durchgebildetes äſthetiſches Genießen 363.

Dritter Abſchnitt.

Normative Grundlegung der Äſthetik.

Erſtes Kapitel: Analyſe und Norm. Mehrheit äſthetiſcher Grundnormen 367

Überleitung von der pſychologiſchen zur normativen Betrachtung 367 — Tatſachen und Normen 368 — Pſychologiſche und gegenſtändliche Faſſung der äſthetiſchen Normen 369 — Vier äſthetiſche Grundnormen 370 — Vier pſychologiſche Urſprünge des Äſthetiſchen 370 — Einheit des Zieles und Wertes auf äſthetiſchem Gebiete 371 — Geſchichtliches 372.

Zweites Kapitel: Erſte äſthetiſche Grundnorm in pſychologiſcher Bezeichnung: das gefühlserfüllte Anſchauen 376

Das gefühlserfüllte Anſchauen: eine äſthetiſche Norm 376 — Lebendigkeit des Anſchauens und Fühlens 376 — Gefühlsmäßigkeit der Vorſtellungen 378 — Vermeidung gefühlsleerer Worte in der Dichtung 379 — Gefühlsverähnlichung der Vorſtellungen 381 — Bedingungen für die Gefühlsherrſchaft in der Lyrik 382 — Gefühlsherrſchaft in der erzählenden Dichtkunſt 383 — Gefühlsherrſchaft im Drama 385 — Verallgemeinerung des Ergebniſſes auf alle Künſte 386 — Das Geheimnisvolle in allem Äſthetiſchen 387 — Teleologiſche Begründung der Gefühlsherrſchaft 388 — Norm und Individualität 390.

Drittes Kapitel: Erſte äſthetiſche Grundnorm in gegenſtändlicher Bezeichnung: Einheit von Form und Gehalt 392

Was unter Form und Gehalt zu verſtehen iſt 392 — Illuſion der Einheit von Form und Gehalt 393 — Doppelte Bedeutung der Einheit von Form und Gehalt: 1. Das Äſthetiſche als formgewordener Gehalt 394 — Vorſtellungsanhängſel 395 — 2. Das Äſthetiſche als ausdrucksvolle Form 396 — Formaliſtiſche und Gehaltsäſthetik 396.

Viertes Kapitel: Der formgewordene Gehalt. Die Kunſtzweige mit Vorſtellungsüberſchuß 398

Wie dieſe Kunſtzweige zu beurteilen ſind 398 — Ungeſtaltbarer Vorſtellungsüberſchuß 399 — Schranke der Darſtellbarkeit für Malerei 400 — Geſchichtsmalerei 401 — Inhaltsüberſchuß in anderen Zweigen der Malerei 405 — Programmmuſik 406 — Schwierigkeiten für das Anſchaulichwerden in der Dichtkunſt 409.

Seite

Fünftes Kapitel: Der formgewordene Gehalt. Die Anſchaulichkeit in der Dichtung 412

Wichtigkeit der Frage nach der Anſchaulichkeit in der Dichtkunſt 412 — Niedriger Stand des Maximums der Phantaſieanſchaulichkeit 413 — Zahlreiche Wörter ohne Anſchauung 414 — Abweiſung übertriebener Folgerungen 415 — Für die Würdigung der Phantaſieanſchaulichkeit ſind folgende Punkte maßgebend: 1. Verweilendes Leſen iſt gefordert 416 — 2. Freie und bewegliche Auffaſſung von der Phantaſieanſchaulichkeit 416 — 3. Betonte Gewißheit der Phantaſieanſchauungsmöglichkeit 417 — 4. Bewegungsempfindungen als Phantaſieleib von Stimmungen 419 — 5. Gemeinempfindungen als Veranſchaulichungsmittel 423 — Wie anſchauungsarme Stellen zu beurteilen ſind 425 — Die Schwierigkeiten für dichteriſche Veranſchaulichung 426.

Sechſtes Kapitel: Die gehalterfüllte Form. Ablehnung der formaliſtiſchen Äſthetik 428

Kann die gehaltleere Form äſthetiſch wirken? 428 — Kant 429 — Schiller 429 — Herbart 430 — Dualiſtiſche Äſthetiker 430 — Art der Widerlegung der formaliſtiſchen Äſthetik 431 — Widerlegung durch die Stimmungskünſte 433 — Pſychologiſche Widerlegung der formaliſtiſchen Äſthetik 434 — Wodurch ſich die formaliſtiſche Auffaſſung erhält 435 — Voräſthetiſche Unterſuchungen 436 — An welcher Stelle die elementaren Formen zu behandeln ſind 437 — Die einſeitige Gehaltsäſthetik 438.

Siebentes Kapitel: Die äſthetiſche Bedeutung der untermenſchlichen Gebilde 440

Objektiviſtiſche Auffaſſung 440 — Subjektiviſtiſche Auffaſſung 441 — Schiller, Herder, Jean Paul 442 — Notwendigkeit der wirklichen Bedeutungsvorſtellung 443 — Kein wiſſenſchaftliches, ſondern ein anſchauliches Wiſſen 444 — Wider die Vollkommenheitsäſthetik 445 — Letzter Grund der ſubjektiviſtiſchen Auffaſſung 446 — Weitere Gründe für dieſe Auffaſſung 448 — Umbildung des Menſchlichen im Sinne der Analogie 449 — Nochmals die ſtimmungsſymboliſche Illuſion 451 — Verdichtende Einfühlung 452 — Dichtende Einfühlung 453 — Steigerung der ſubjektiv betonten Einfühlung 454 — Verſchiedene Größe der anthropomorphiſtiſchen Hinzutaten 455 — Wichtigkeit der Ausdrucksbewegung 456.

Achtes Kapitel: Zweite äſthetiſche Grundnorm in gegenſtändlicher Bezeichnung: der menſchlich-bedeutungsvolle Gehalt 458

Übergang zur zweiten Norm 458 — Der Naturalismus 458 — Die Erhöhung des Gehaltes zur Idee 459 — Allgemeiner Sinn des Menſchlich-Bedeutungsvollen 461 — Sittlicher, religiöſer, künſtleriſcher, wiſſenſchaftlicher, metaphyſiſcher und eudämoniſtiſcher Wert des menſchlichen Lebens 462 — Bedeutung dieſer Forderung für das Unter- und Übermenſchliche 464 — Ablehnung des nichtsſagenden Inhalts 465 — Genauere Beſtimmung des Trivialen 465 — Ablehnung des allzu Sonderbaren 466 — Das Menſchlich-Bedeutungsvolle und das Gute 467 — Weiterer Umfang des Menſchlich-Bedeutungsvollen: 1. Hinſichtlich der Werte 468 — 2. Hinſichtlich des Widerfahrens 468 — 3. Hinſichtlich des Naiven 469 — 4. Hinſichtlich des peſſimiſtiſchen Inhalts 470 — Teleologiſche Rechtfertigung

Seite

der zweiten Norm 471 — Unterſchied im Menſchlich-Bedeutungsvollen 472 — Das Hochbedeutungsvolle 473.

Neuntes Kapitel: Zweite äſthetiſche Grundnorm in pſychologiſcher Bezeichnung: Ausweitung unſeres fühlenden Vorſtellens . . . 475

Überſetzung der zweiten Norm ins Pſychologiſche 475 — Unterſchied von der Begriffsbildung 475 — Die Ausweitung in menſchlicher Richtung 476 — Der hinzutretende Wertgeſichtspunkt 477 — Der inhaltliche Erfolg dieſes pſychologiſchen Vorganges 478 — Erſte und zweite Norm: auseinander unableitbar 479.

Zehntes Kapitel: Das Menſchlich-Bedeutungsvolle und die Lebensanſchauung 480

Lebens- und Weltanſchauung 480 — Ob die Äſthetik eine beſtimmte Lebensanſchauung anerkennen müſſe 481 — Geſchichtliches 481 — Warum keiner beſtimmten Lebensanſchauung die Alleinherrſchaft zukommt 481 — Vielheit der Lebensanſchauungen: ein unerſetzliches Gut 483 — Schranke für die Mannigfaltigkeit der Lebensanſchauungen 484 — Seichte, verworrene, unreife 484 — querköpfige 485 — leichtfertig erworbene Lebensanſchauungen 486 — Verſchiedene Anſprüche an die Lebensanſchauungen 486.

Elftes Kapitel: Dritte äſthetiſche Grundnorm in pſychologiſcher Bezeichnung: Herabſetzung des Wirklichkeitsgefühls 488

Geſichtspunkt für den Sprachgebrauch in der Äſthetik 488 — Das Wirklichkeitsgefühl: 1. im Selbſterhaltungstrieb 490 — 2. im ſittlichen, religiöſen und wiſſenſchaftlichen Verhalten 491 — 3. in den Geſichtswahrnehmungen 492 — 4. in den Gehörswahrnehmungen 494 — Ergebnis 494 — Das gewöhnliche Wirklichkeitsgefühl im äſthetiſchen Verhalten 495 — Das Kontraſtgefühl der Entlaſtung 495 — Künſtleriſche Anlage 496 — Geſchichtliches 497 — Qualitative Veränderung der äſthetiſchen Gefühle 498 — Dritter pſychologiſcher Urſprung des Äſthetiſchen 499.

Zwölftes Kapitel: Willenloſigkeit im äſthetiſchen Verhalten . . 501

Einleitendes 501 — Ausgeſchloſſen iſt unmittelbares Verwirklichenwollen 501 — Verhältnis der Gemütsbewegungen zum äſthetiſchen Verhalten 503 — Ausſchließung des ſittlichen Wollens 504 — Ausſchließung der eigentlichen religiöſen Gemütsbewegungen 505 — Die Funktion des Strebens im äſthetiſchen Verhalten 506 — Das Willenmäßige in den Zuſtandsgefühlen 507 — in den Gefühlen der Teilnahme 508 — in den gegenſtändlichen Gefühlen 509 — Zurückweiſung eines ſcheinbaren Widerſpruches 509 — Das Äſthetiſche: der Gegenſatz des Stofflichen 511 — Bedingungen für das Eintreten der Willenloſigkeit: 1. im Naturäſthetiſchen 512 — 2. Gegenüber der Kunſt 514 — Gefahren für die äſthetiſche Beſchaulichkeit: 1. Aufforderung zum moraliſchen Wollen 515 — 2. Erbauende Wirkung 517 — 3. Geſchlechtliche Erregungen 517 — Gegengewichte gegen die ſtoffliche Wirkung geſchlechtlicher Darſtellungen 520 — Wie ſich das äſthetiſche Gefühl zum Geſchlechtsleben verhält 521 — Die Gewißheit der Geſchlechtlichkeit 522 — Fördernder Einfluß des Geſchlechtlichen 523 — 4. Ekel und Grauſen 523 — Gegengewichte gegen die ſtoff-

Seite

liche Wirkung ekel- und grauſenerregender Darſtellungen 524 — 5. Andere Störungen der Willenloſigkeit 525 — Müheloſigkeit des äſthetiſchen Verhaltens 525.

Dreizehntes Kapitel: Stoffloſigkeit im äſthetiſchen Verhalten . . 528

Stoffloſigkeit des künſtleriſchen Sehens 528 — Die ſtoffloſe Form 528 — Kein bewußtes Ablöſen vom Stoff 529 — Die Verſchmelzung der Stofflichkeit mit der Form 530 — Stoffloſigkeit in den bildenden Künſten 531 — Wachsfiguren 531 — Stoffloſigkeit beim Hören und Phantaſievorſtellen 532 — Nochmals der geringe äſthetiſche Wert der niederen Sinne 533 — Von welchen Bedingungen das Zuſtandekommen der Stoffloſigkeit abhängt 534 — Wechſelſeitige Förderung von Willen- und Stoffloſigkeit 535.

Vierzehntes Kapitel: Erkenntnisloſigkeit im äſthetiſchen Verhalten 537

Allgemeiner Sinn der Erkenntnisloſigkeit 537 — Das äſthetiſche Verhalten in ſeinem Werte für die Volksbildung 538 — Didaktiſche Dichtung 539 — Didaktiſche Dichtung in gutem und ſchlechtem Sinne 540 — Didaktiſche und Gedankendichtung 541 — Andere Fälle von Verſtößen gegen die Erkenntnisloſigkeit 541 — Die Spannung 543 — Störung durch gelehrte Neigungen 543 — Die Begriffloſigkeit 544 — Der Begriff in ſeinem Gegenſatze zur Einfühlung 544 — Kant und Leibniz 545.

Fünfzehntes Kapitel: Dritte äſthetiſche Grundnorm in gegenſtändlicher Bezeichnung: das Äſthetiſche als Welt des Scheines . . 547

Der allgemeine Scheincharakter des Äſthetiſchen 547 — Der beſondere Scheincharakter der Kunſt 547 — Was jener allgemeine Scheincharakter bedeutet 548 — Das Äſthetiſche als Phantaſieſchein 549 — Geſchichtliches 549 — Das Äſthetiſche als Spiel 551 — Unterſchied von Spiel und äſthetiſchem Verhalten 552 — Scheingefühle, Scheinbeſeelung, Scheineinheit 553 — Teleologiſche Begründung der dritten Norm: 1. der Wert des beſchaulichen Verhaltens 554 — 2. Gleichmäßige Entfaltung der weſentlichen Seiten der menſchlichen Natur 555 — a) Zuſammengehen von Schauen und Fühlen 556 — b) Verſöhnung zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem 556 — c) Verſöhnung des Gegenſatzes: Menſch und Außenwelt 558.

Sechzehntes Kapitel: Vierte äſthetiſche Grundnorm in pſychologiſcher Bezeichnung: Steigerung der beziehenden Tätigkeit 559

Steigerung der beziehenden Tätigkeit: eine weitere Norm 559 — Anſchauliche und dingliche Gliederung 560 — Dieſer Unterſchied in den verſchiedenen Künſten 562 — Das Vorwiegen des Unregelmäßigen in den darſtellenden Künſten 563 — Stimmungskünſte: Freiſein vom Zwange der Dinge und daher Hervortreten des Regelmäßigen 565 — Wiederholung derſelben Glieder oder Verhältniſſe 566 — Die Stellung des Regelmäßigen in der Äſthetik 567 — Wie die Regelmäßigkeit geometriſcher Figuren zu beurteilen iſt 568 — Fechner 569.

Siebzehntes Kapitel: Vierte äſthetiſche Grundnorm in gegenſtändlicher Bezeichnung: der äſthetiſche Gegenſtand als organiſche Einheit 571

Der äſthetiſche Gegenſtand als Einheit in der Mannigfaltigkeit 571 — Der äſthetiſche Gegenſtand als organiſche Einheit 572 — Illuſion der

Seite

organiſchen Einheit 573 — Die einigende Kraft in den darſtellenden und in den Stimmungskünſten 574 — Einigende Geſtalten in den Kunſtwerken 576 — Fixierte Einheit und Bewegungseinheit 577 — Bewegung der Linien nach derſelben Richtung 577 — Entgegenſtrebende Bewegungsrichtungen 578 — Fixierte Einheit in der Dichtkunſt 578 — Unterſchiede in der Art der Mannigfaltigkeit 579 — Überſchaubarkeit 580 — Die Gliederung der ſtrengen und der freien Art 581 — Teleologiſche Begründung der vierten Norm 583 — Die formale Vernunft im äſthetiſchen Betrachten 584.

Achtzehntes Kapitel: Schlußbetrachtungen 586

Zuſammenfaſſende teleologiſche Betrachtung 586 — Das Äſthetiſche als gleichgewichtsvolle Einheit des Menſchlichen 586 — Die Luſt der äſthetiſchen Geſamtwirkung 587 — Warum die Luſt nicht Prinzip der Äſthetik ſein kann 587 — Der Idealfall des äſthetiſchen Betrachtens als Vorausſetzung dieſer Darlegungen 590 — Die Innigkeit der Verwachſungen im äſthetiſchen Verhalten 591 — Die zeitliche Abwickelung der äſthetiſchen Funktionen 591.

Erſter Abſchnitt.

Methodische Grundlegung der Ästhetik.

Erſtes Kapitel.

Der Gegenstand der Ästhetik. Seine psychologische Natur.

Welche Stelle im Erfahrungsbereiche kommt dem Äſthetiſchen zu?

1. Welchem Erfahrungsreiche gehört der Gegenſtand der Äſthetik an? Wo iſt der Ort, an den er wiſſenſchaftlich genau zu ſetzen iſt? So überflüſſig es für den Aſtronomen, Botaniker, für den Naturforſcher überhaupt wäre, eine ſolche Frage beim Eintreten in ſeine Wiſſenſchaft aufzuwerfen, ſo unerläßlich iſt es für den Äſthetiker, zu Beginn ſeiner Unternehmungen über die Stellung ſeines Gegenſtandes innerhalb der Erfahrung keine Mißverſtändniſſe aufkommen zu laſſen. Denn für den Anfänger wenigſtens können Mißverſtändniſſe insbeſondere im Hinblick darauf entſtehen, daß das Schöne, Anmutige, Erhabene uns von außen, von Natur und Kunſtwerken, dargeboten zu werden ſcheint. Nur zu leicht ſieht er ſich daher veranlaßt, die Welt des Äſthetiſchen dem äußeren Erfahrungsgebiete zuzuweiſen. Aber nicht nur Anfänger, sondern auch Menſchen von der Betrachtungsweiſe Goethes etwa werden geneigt ſein, das Schöne als eine Offenbarung der äußeren Natur anzuſehen.

Der unbeſtritten pſychologiſche Unterſuchungsbereich der Äſthetik.

2. Auch wer, erkenntnistheoretiſch ungeſchult und völlig naiven Sinnes, das Schöne wie ein Geſchenk von außen her betrachtet, wird ſoviel mindeſtens zugeſtehen, daß ein großer und wichtiger Teil des äſthetiſchen Unterſuchungsgebietes dem Innenleben angehöre. Das Schöne iſt für jedermann doch nur dadurch vorhanden, daß es geſchaut, gefühlt, verarbeitet, genoſſen wird. Sonach gehört in den Bereich der Äſthetik doch ſicherlich die Unterſuchung der mannigfaltigen ſeeliſchen Vorgänge, durch die wir auf die an uns herantretenden ſchönen, anmutigen, erhabenen, komiſchen, tragiſchen Gegenſtände der Natur und Kunſt antworten. Mögen es zierliche Gräſer oder ragende Berge, ſchlichte Volkslieder oder rauſchende Tonwerke ſein: immer iſt die äſthetiſche Wirkung an die Bedingung geknüpft, daß

in uns Wahrnehmung, Gefühl, Stimmung, Phantaſie, kurz das ſeeliſche Leben in eigentümliche Zuſtände verſetzt werde. Unzweifelhaft alſo gehört das äſthetiſche Unterſuchungsgebiet, ſoweit es das äſthetiſche Aufnehmen, Betrachten, Genießen umfaßt, dem Bereiche der Innenerfahrung an.

Sodann aber wird der naive Verehrer des Schönen noch einen zweiten pſychologiſchen Gegenſtand der Äſthetik ohne weiteres einräumen. Die Werke der Kunſt wollen hervorgebracht ſein. Das Schaffen der Künſtler iſt ihr Urſprung. So werden doch wohl die Vorgänge in der Künſtlerſeele, die auf die Hervorbringung von Kunſtwerken gerichtet ſind, gleichfalls zum Unterſuchungsgebiet der Äſthetik gehören. Natürlich ſind hierin auch die Phantaſiegeſtalten mit befaßt, die im Künſtlergeiſte als Verſuche und Entwürfe dem Heraustreten des Kunſtwerkes in die Außenwelt vorangehen. Welche Fülle von Keimen, Anläufen, halbfertigen Geburten hat nicht die Phantaſie des Künſtlers aufzuweiſen, bevor es zum fertigen Kunſtwerke kommt!

Hiermit aber ſieht man ſich auf eine neue Erweiterung des unbeſtritten pſychologiſchen Gebietes der Äſthetik hingewieſen. Denn auch ganz abgeſehen von der Verwertung für ein Kunſtwerk bilden die Phantaſiegeſtaltungen, wofern ſie nur aus künſtleriſcher Stimmung hervorgehen, einen Gegenſtand der äſthetiſchen Unterſuchung. Welche Welten von Phantaſiegebilden mögen nicht in dem Geiſte Lionardos geboren worden ſein, ohne daß im Anſchluß an ſie ein Kunſtwerk entſprungen iſt! Man braucht übrigens kein ſchaffender Künſtler zu ſein und kann doch die Fähigkeit haben, ſich in äſthetiſchen Phantaſiegeſtaltungen zu ergehen. Das Spielen und Träumen der künſtleriſch geſtimmten Phantaſie gehört in allen Fällen, mag es nun die Phantaſie eines ſchaffenden Künſtlers oder eines Laien ſein, zum unbeſtritten pſychologiſchen Unterſuchungsbereich der Äſthetik.

Das Äſthetiſche kommt nur auf dem Boden des Bewußtſeins zu ſtande.

3. Dagegen kann es ſcheinen, daß die Äſthetik, ſobald ſie die Kunſtwerke und ſchönen Naturgeſtalten zu betrachten unternimmt, hiermit aus der Pſychologie heraustrete und ſich einem Gebiete der Außenwelt zuwende. Die Gegenſtände der Natur und Kunſt ſind Stücke der Außenwelt; alſo kommen doch wohl auch ihre äſthetiſchen Eigenſchaften ebendieſen Außendingen zu.

Indeſſen braucht man nur ein wenig Überlegung aufzubieten, um einzuſehen, daß die Gegenſtände der Natur und Kunſt, ſoweit ſie äſthetiſch wirken, immer erſt auf dem Boden des wahrnehmenden, fühlenden, auffaſſenden Bewußtſeins entſpringen. Der äſthetiſche

Gegenſtand, mag er der Natur oder Kunſt angehören, kommt in ſeiner äſthetiſchen Eigentümlichkeit erſt durch Wahrnehmung, Gefühl, Phantaſie des aufnehmenden Subjektes zu ſtande. Das Außending als ſolches iſt niemals ſchon ein äſthetiſcher Gegenſtand. Das Transſubjektive iſt in allen Fällen äſthetisch eine Null.

Damit ſoll nicht geſagt ſein, daß das Außending für das Äſthetiſche völlig gleichgültig iſt. Überall vielmehr, wo ein Gegenſtand der Natur oder Kunſt uns äſthetiſch berührt, iſt das entſprechende Außending die beſtimmende Grundlage der äſthetiſchen Wirkung. Aber eben auch nur Grundlage, Vorausſetzung; nicht mehr. Äſthetiſche Eigenſchaften ſelber kommen ihm nicht zu. Es hieße, einen vollen Widerſinn ausſprechen, wenn man von den Außendingen als ſolchen etwas Äſthetiſches ausſagen wollte.

Abhängigkeit der äſthetiſchen Gegenſtände von dem ſinnlichen Wahrnehmen.

4. Dieſe Behauptungen laſſen ſich durch Überlegungen von zwingend einleuchtender Natur beweiſen.

Zunächſt iſt auf die Gebundenheit des äſthetiſchen Eindrucks an die Eigenſchaften unſerer Sinnenwelt hinzuweiſen. Sämtliche äſthetiſche Bezeichnungen, ſoweit ſie ſich nicht auf bloße Phantaſiegebilde beziehen, haben die durch unſere ſinnlichen Wahrnehmungen, vor allem durch das Geſicht und Gehör, charakteriſierte Daſeinsweiſe zur Vorausſetzung. Kommen Farben, räumliche Formen, Töne in Wegfall, ſo hat es keinen Sinn mehr, von äſthetiſchen Gegenſtänden zu reden. Wir kennen, immer abgeſehen von den Phantaſiegebilden, das Schöne lediglich in der Daſeinsweiſe farbiger räumlicher Geſtalten (ſeien ſie nun in Ruhe oder in Bewegung), verſchiedener Naturgeräuſche, tönender Worte und muſikaliſcher Klänge; wozu vielleicht noch einige Beiträge kommen mögen, die andere Sinnesgebiete, etwa das Reich der Düfte, unter gewiſſen Umſtänden und in gewiſſem Grade für den äſthetiſchen Eindruck liefern. Dabei iſt zu bedenken, daß räumliche Geſtalten für uns immer nur als farbige äſthetiſch wirken. Selbſt in den verhältnismäßig farbenarmen Künſten, in Bildhauerei und den Griffelkünſten, gehört zum äſthetiſchen Eindruck der räumlichen Formen immer ihre Licht- und Farbenwirkung, und zwar ſo enge, daß für die ſinnliche Anſchauung eine äſthetiſche Auffaſſung der reinen räumlichen Geſtalt für ſich, unter Abzug der Licht- und Farbenwirkung, unvollziehbar iſt.

Schon aus dieſer Gebundenheit der äſthetiſchen Eigenſchaften an Ton und farbige Räumlichkeit ergibt ſich, daß es einen Unſinn bedeuten würde, der transſubjektiven Welt äſthetiſche Werte zuzu-

ſchreiben. So gewiß es iſt, daß Farbe und Ton erſt durch das empfindende Bewußtſein zu ſtande kommen, ſo gewiß iſt es auch, daß alle Natur- und Kunſtgeſtalten erſt durch das empfindende Bewußtſein äſthetiſchen Charakter erhalten. Was uns in Natur und Kunſt als ſchön erſcheint, iſt farbig und tönend, kommt alſo in dieſer ſeiner Schönheit erſt auf dem Boden des Bewußtſeins zu ſtande. Das farbloſe und untönende Etwas, das den Werken der bildenden Kunſt und der Tonkunſt zu Grunde liegt, mag verſchiedene andere Bezeichnungen verdienen; äſthetiſche Werte ihnen zuzuſchreiben, wäre ſinnlos. Derſelbe Grad von Wahrheit, der dem Satze zukommt: in der transſubjektiven Welt gibt es nichts an ſich Farbiges und Tönendes, kommt auch dem andern Satze zu: die transſubjektive Welt fällt nicht unter äſthetiſche Bezeichnungen. Die Frage nach der Subjektivität des Raumes iſt hierbei, wie man ſieht, ganz beiſeite gelaſſen. Dem Geſagten muß nicht nur der Anhänger Kants oder Herbarts, ſondern auch jedermann, der in der Weiſe der Naturwiſſenſchaft den Dingen räumliche Form zugeſteht, aber Farbe und Ton abſpricht, ſeine Zuſtimmung geben.

Möglichkeit einer transſubjektiven Schönheit.

Für einen Anhänger freilich der Fechnerſchen Philoſophie würde ſich die Sache anders ſtellen. Nimmt man mit Fechner an, daß ein wahrhaftiges Leuchten und Tönen durch die Welt geht, daß die Blumen und Schmetterlinge wirklich ſo bunt ſind, wie ſie uns erſcheinen, und daß die Flöten und Geigen uns ihre Töne von außen her ſchenken, ſo eröffnet ſich die Möglichkeit, den transſubjektiven Dingen und Vorgängen einen äſthetiſchen Wert zuzuerkennen. Man braucht nämlich nur noch mit Fechner die weitere Annahme hinzuzufügen, daß das allgegenwärtige Bewußtſein Gottes die Dinge nach Größe, Lage, Helligkeit und Farbe ſieht und die von ihnen ausgehenden Töne hört, ſo hat man auch für die an ſich ſeienden Raumgeſtalten, Farben und Töne das nötige aufnehmende, ſehende, hörende Bewußtſein. Gottes Sehen, ſo ſagt Fechner, iſt „das unmittelbare Sehen der Dinge; wie Er die Dinge ſieht, ſehen ſie wirklich aus“.[1]) So eröffnet ſich alſo hier die metaphyſiſche Möglichkeit, daß die transſubjektiven

[1]) Fechner, Die Tagesanſicht gegenüber der Nachtanſicht. Leipzig 1879. S. 28. Eine ähnliche Möglichkeit, von transſubjektiver Schönheit zu reden, ließe ſich auch auf dem Boden von Nietzsches Jugendphiloſophie, wie ſie ſich in der „Geburt der Tragödie“ und in den Vorarbeiten und Nachträgen zu dieſer Schrift (im 9. Bande der Werke) ausſpricht, gewinnen.

Geſtalten, Farben und Töne äſthetiſche Gegenſtände für das Bewußtſein Gottes ſind.

Doch wie es ſich auch hiermit verhalten mag, jedenfalls darf eine metaphyſiſche Hypotheſe, der zufolge ſich der äſthetiſche Vorgang zwiſchen den transſubjektiven farbigen und tönenden Geſtalten und dem Bewußtſein Gottes abſpielt, in den grundlegenden Betrachtungen einer vom menſchlichen Standpunkt aus unternommenen Äſthetik beiſeite geſtellt werden. Vielleicht darf ſich die Äſthetik in ihren ſpäteren Teilen gewiſſe metaphyſiſche Ausblicke erlauben; dann mag auch eine Hypotheſe, wie die eben erwähnte, in den Kreis der Erwägung gezogen werden. Vorderhand aber iſt es in der Ordnung, hiervon abzuſehen. Sonach dürfen wir an dem Satze feſthalten, daß die äſthetiſchen Gegenſtände, ſoweit es ſich nicht um Phantaſiegeſtalten handelt, nur auf dem Boden des ſinnlichen Wahrnehmens ihr Beſtehen haben.

Äſthetiker und Naturforſcher.

Schon hierdurch iſt ein weſentlicher Unterſchied zwiſchen dem Verfahren des Äſthetikers und dem des Naturforſchers gegeben. Wenn der Naturforſcher Räumliches, Farbiges, Tönendes unterſucht, ſo will er damit immer die Geſtaltungs- und Bewegungsverhältniſſe der von unſerem Wahrnehmen und unſerem Bewußtſein überhaupt unabhängigen Wirklichkeit ermitteln. Seine Unterſuchungen ſind überall darauf gerichtet, die Wahrnehmungseigenſchaften als ſolche hinter ſich zu laſſen und zu den ihnen zu Grunde liegenden Beziehungen der Wirklichkeit, ſoweit ſie Beziehungen der Geſtaltung und Bewegung ſind, vorzudringen. Der Naturforſcher will aus der Wahrnehmungswelt eine Welt transſubjektiver Größen- und Bewegungsverhältniſſe gewinnen, der Äſthetiker dagegen bleibt, indem er die Gegenſtände der Wahrnehmungswelt unterſucht, in den Wahrnehmungseigenſchaften als ſolchen ſtehen. Er hat es, wenn er von farbigen Geſtalten und von der Bewegung der Töne handelt, darin immer nur mit Eindrücken zu ſchaffen. Die optiſche und akuſtiſche Welt des Phyſikers wird für den Äſthetiker niemals unmittelbares Unterſuchungsgebiet.

Abhängigkeit der äſthetiſchen Gegenſtände von Raum- und Zeitſinn.

5. Die Zugehörigkeit der Äſthetik zur Pſychologie iſt hiermit noch lange nicht genügend bezeichnet. Ergänzend tritt zunächſt die Überlegung hinzu, daß die äſthetiſche Bedeutung aller Natur- und Kunſtgeſtalten auch von der ſubjektiven Beſchaffenheit des menſchlichen Raum- und Zeitſinnes abhängt. Ich habe dabei nicht die Streitfrage im Auge, ob Raum und Zeit abgeſehen von unſerem Bewußtſein noch etwas bedeuten oder nur ſubjektive Geltung haben.

Dies bleibe nach wie vor beiſeite. Was ich meine, iſt etwas ganz anderes.

Die äſthetiſchen Werte der Natur- und Kunſtgeſtalten gelten nur mit Rückſicht auf die relative Größe, in der unſer menſchliches Auge die Dinge ſieht, und auf die relative Ausdehnung, zu der ſich für uns Menſchen das Geſchehene auseinanderlegt. Wäre unſer Sehen und Erleben auf ein anderes räumliches und zeitliches Erſtreckungsmaß eingerichtet, ſo kämen alle äſthetiſchen Werte, die die Dinge für uns Menſchen haben, in Wegfall. Wenn wir z. B. die Dinge ſähen, wie ſie uns ein zehn- oder hundert- oder tauſendfach vergrößerndes Mikroſkop zeigt, oder wenn ſich uns alle Dinge in ebenſo vielfacher Verkleinerung zeigten, oder wenn wir alle Veränderungen in hundert- oder millionenfacher Verlangſamung oder Beſchleunigung erführen: ſo wäre ohne Zweifel die ganze Anmut, Schönheit, Erhabenheit der Welt, wie wir ſie einzig fühlen und kennen, völlig verſchwunden. Vielleicht würde auf dem gänzlich veränderten ſubjektiven Boden eine ihm angepaßte äſthetiſche Welt entſpringen. Hierüber wiſſen wir nichts. Unzweifelhaft dagegen iſt, daß die für uns Menſchen geltenden äſthetiſchen Werte dann überhaupt nicht mehr vorhanden wären. Unſere ſämtlichen äſthetiſchen Werte, die wir der Natur und Kunſt zuerkennen, gelten nur für unſere Art zu ſehen und zu erleben, für unſere Art, räumlich und zeitlich zuſammenzufaſſen und auseinanderzulegen. Die griechiſche Göttergeſtalt iſt alſo nicht als ſolche ſchön, ſondern nur mit Rückſicht auf unſer Auge, das das Räumliche nun einmal ſo und nicht anders zuſammenzieht und auseinanderhält; und eine Melodie iſt nicht als ſolche anmutig, ſondern nur mit Rückſicht auf unſer Ohr, dem das Zeitliche nun einmal ſo und nicht anders zuſammenfließt und auseinandertritt.

Nebenbei mag hier noch auf die Malerei und die Griffelkünſte hingewieſen ſein, weil ſich hier die pſychologiſche Natur der äſthetiſchen Werte in eigenartig betonter Weiſe geltend macht. Malereien und Zeichnungen haben ihr künſtleriſches Daſein nicht nur in Länge und Höhe, ſondern auch in der Erſtreckung nach der Tiefe hin. Die Flächenhaftigkeit hebt ſich für den Beſchauer auf, und als um ſo gelungener wird die künſtleriſche Leiſtung beurteilt, je mehr ſich das flächenhafte Nebeneinander der Flecke und Striche in volle Körperlichkeit und weites Hintereinander verwandelt. Sonach gehören die Darſtellungen in Malerei und Griffelkunſt noch in einem ganz beſonderen Sinne zur Pſychologie: ſie haben ihr Wahrnehmungsdaſein in einem Reiche ſub-

jektiven Scheines. Die Tiefeneindrücke in dieſen Künſten fallen in das Gebiet derjenigen Wahrnehmungen, die wir nicht einfach und ſchlechtweg haben, ſondern die wir nur zu haben glauben. Wir brauchen nur das Auge nahe an das Gemälde oder die Radierung hinzuhalten, und wir überzeugen uns, daß wir eine bloße Fläche vor uns haben.

Abhängigkeit der äſthetiſchen Gegenſtände von der beziehenden Tätigkeit.

6. Weiterhin wird ausführlich davon zu handeln ſein, daß jeder äſthetiſche Eindruck eine hochgeſteigerte Betätigung des Beziehens und Verknüpfens zur Vorausſetzung hat. Das Allgemeinſte davon iſt indeſſen ſehr leicht einzuſehen. Denken wir an ein beliebiges Gemälde: der künſtleriſche Eindruck beſteht ſicherlich nicht bloß in dem, was wir empfinden; denn wir empfinden nicht mehr als das Nebeneinander der farbigen Tupfen und Striche. Soll daraus ein künſtleriſcher Eindruck werden, ſo müſſen wir, indem wir empfinden, zugleich mit unwillkürlichem Zuſammenfaſſen und Trennen, Betonen und Abgrenzen das empfundene farbige Nebeneinander als Dinge mit Teilen und Eigenſchaften auffaſſen. Und nicht genug; wir müſſen dieſe Dinge, ſeien es nun Menſchen oder untermenſchliche Geſtalten, außerdem noch wieder untereinander in Beziehungen ſetzen. In jedem Gemälde ſcheiden und vereinigen ſich die dargeſtellten Dinge nach größeren oder kleineren Gruppen; jede von dieſen wieder hat in ſich einen Mittelpunkt und untergeordnete Glieder, und auch in ihrem Verhältnis zueinander ſind die Gruppen nach Über-, Unter- und Nebenordnung betont. Kurz jedes Gemälde ſteht uns, indem es künſtleriſch wirkt, als ein einheitlich gegliedertes Ganzes vor Augen. Erſt dieſes Gegliedertſein macht Raffaels Schule von Athen zu einem äſthetiſchen Gegenſtand. Wo aber hat dieſe Gruppierung und Abſcheidung, dieſe Über- und Unterordnung, dieſe Betonung nach Mittelpunkt und Gliedern ihr Beſtehen anders als in ſeeliſchen Vorgängen, die zu dem Empfinden als ſolchem hinzutreten? Es wäre widerſinnig, zu ſagen, daß die Empfindungsſtücke oder etwa gar die materiellen Teile, aus denen die Schule von Athen beſteht, ſchon an ſich ſelbſt die künſtleriſche Gruppierung, Scheidung, Über- und Unterordnung beſitzen. So wird alſo die Schule von Athen, ſo oft ſie von zwei Augen aufgenommen wird, immer wieder erſt von neuem durch die beziehende Tätigkeit des jeweiligen Zuſchauers als äſthetiſcher Gegenſtand hervorgebracht. Dies gilt natürlich von allen Werken der bildenden Kunſt. Hegel ſagt einmal: ein Kunſtwerk ſei ſoweit entfernt davon, Stein, Holz oder Leinwand zu ſein, daß es vielmehr Kunſtwerk nur inſofern ſei, als es dem Boden des Geiſtes angehöre, die

Taufe des Geiſtes empfangen habe und nach dem Anklange des Geiſtes gebildet ſei.[1])

Und genau das Gleiche ließe ſich an allen äſthetiſch wirkenden Geſtalten und Vorgängen in der ſichtbaren Natur dartun. Die äſthetiſche Gliederung, die ſich mir an einer Landſchaft hervorhebt, gehört dem phyſikaliſchen Beſtande der Bäume, Gräſer, Gewäſſer, Berge, Wolken, genau ebenſowenig an, wie etwa meine philoſophiſchen Betrachtungen über die Landſchaft in ihr ſelbſt ſtecken.

Aber auch von dem Gebiete der Töne und Worte gilt das Gleiche. Mag es ſich um Glockengeläute, Nachtigallengeſang oder ein Tonwerk Wagners handeln: immer kommt der äſthetiſche Eindruck erſt durch Rück- und Vorbeziehungen, Zuſammenfaſſungen und Abgrenzungen, Hervorhebungen und Abſtufungen zu ſtande. Erſt durch dieſe verwickelte Leiſtung meines Bewußtſeins iſt das Tonſtück ein Kunſtwerk.

Es bedarf keiner weiteren Verdeutlichung. Die Einſicht iſt gewonnen, daß alle äſthetiſchen Gegenſtände in Natur und Kunſt nicht bloß nach ihrer Wahrnehmungsgrundlage in das Gebiet der Pſychologie fallen, ſondern vermöge ihres Zuſammenhanges mit der Tätigkeit des Beziehens, Unterſcheidens, Verknüpfens in noch viel tieferer und feinerer Weiſe in das ſeeliſche Getriebe hineingerückt ſind. So gehören die äſthetiſchen Gegenſtände nicht nur nach ihrem unmittelbaren Daſein, ſondern auch nach ihrer Formung und Gliederung dem pſychologiſchen Gebiet an.

Abhängigkeit der äſthetiſchen Gegenſtände vom Fühlen.

7. Dieſe Betrachtungen ließen ſich noch ins Weite fortſetzen. Die äſthetiſchen Gegenſtände ſtehen uns ſämtlich als beſeelte, ſtimmungs- und gefühlserfüllte Gebilde gegenüber. Nun haben aber weder Michelangelos Moſes noch Dürers Melancholie, weder die Felſen einer Landſchaft von Everdingen noch irgendwelche wirkliche Felſen etwas von Seele, Stimmung, Gefühl in ſich. Nur die Beſchauer ſind es, die aus ihrem Innern heraus den an ſich ſeelenloſen Gebilden den Schein der Beſeeltheit geben. So ſehen wir alſo, daß die äſthetiſchen Gegenſtände auch eine gewaltige Leiſtung der fühlenden Seele des Beſchauers zur Vorausſetzung ihres Beſtehens haben. Der Gehalt, den uns die äſthetiſchen Gegenſtände entgegenzubringen ſcheinen, wird ihnen in Wahrheit erſt von unſerer fühlenden Seele erteilt.

[1]) Hegel, Vorleſungen über die Äſthetik. Herausgegeben von Hotho. 2. Aufl. Berlin 1842. Bd. 1, S. 38.

Doch es iſt überflüſſig, dies hier weiter auszuführen. Es wird ſich bereits die Gewißheit ergeben haben, daß die äſthetiſchen Gegenſtände erſt auf dem Boden des wahrnehmenden, verknüpfenden, fühlenden Menſchen, kurz erſt innerhalb des Bewußtſeins, die Eigenſchaft des Äſthetiſchen gewinnen.

Sonach darf uns jetzt feſtſtehen, daß das Unterſuchungsgebiet der Äſthetik, ſoweit ſie die Erfahrungstatſachen des Schönen, Anmutigen, Erhabenen, kurz des äſthetiſch Wirkſamen betrachtet, pſychologiſcher Natur iſt.[1]) Vielleicht findet ſie an gewiſſen ſpäten Punkten ihrer Unterſuchungen Anlaß, jene Erfahrungstatſachen zu überſchreiten und abſchließende, metaphyſiſche Fragen an ſie zu knüpfen. Damit hätte die Betrachtungsweiſe naturgemäß den pſychologiſchen Charakter aufgegeben. Doch nimmt nach meiner Überzeugung die Behandlung metaphyſiſcher Fragen in der Äſthetik einen verhältnismäßig nur kleinen Raum ein.

Die voräſthetiſche Grundlage im Kunſtwerk.

8. Wie iſt denn nun aber, wenn das Kunſtwerk immer erſt auf ſeeliſchem Boden die Bedeutung eines Kunſtwerkes erhält, die Tätigkeit des Künſtlers aufzufaſſen? Der Künſtler ſchafft doch nicht unmittelbar in die Seelen der Beſchauer oder Hörer hinein, ſondern legt ſein Kunſtwerk in der Außenwelt derart feſt, daß es ſein bleibendes Beſtehen unabhängig von den jeweilig betrachtenden Menſchen hat. Der Zeus von Otricoli war doch auch all die Jahrhunderte hindurch, wo er unter der Erde lag, ein Kunſtwerk!

Alle Schwierigkeit verſchwindet, ſobald man eine gewiſſe Unterſcheidung macht. Es gilt zu unterſcheiden zwiſchen den von dem eingreifenden, verändernden Künſtler in einem Außendinge feſtgelegten Beſtimmtheiten, nach denen ſich der künſtleriſche Eindruck in eindeutiger Weiſe richtet, und dieſem künſtleriſchen Eindrucke ſelbſt. Ohne Zweifel beſteht in jenen dem Außending eingeprägten bleibenden Beſtimmtheiten die Leiſtung des Künſtlers, doch aber ſind ſie genau geſprochen nur die voräſthetiſche Grundlage des Kunſtwerkes. An dieſe ſchließt ſich die Auslöſung der entſprechenden ſeeliſchen Äußerungen. Dieſe Auslöſung iſt eine im Verhältnis zu jenem Eingreifen des Künſtlers in die Außendinge überaus einfache und mühelose Leiſtung. Nichtsdeſtoweniger gewinnt erſt in ihr, und nicht

[1]) Rückſichtlich der Dichtungen wird die ausſchließlich pſychologiſche Daſeinsform kurz und treffend von HUBERT ROETTEKEN in ſeiner Poetik (München 1902, S. 34) dargetan.

ſchon in jenen dem Außending auf- und eingeprägten Bedingungen, das Kunſtwerk als äſthetiſcher Gegenſtand ſeine Wirklichkeit.

So hat man alſo an jedem Kunſtwerk ein Doppeltes zu unterſcheiden. Die in dem Außending feſtgelegte voräſthetiſche Grundlage iſt die unmittelbare ſchöpferiſche Leiſtung des Künſtlers. Sie enthält die eindeutigen oder doch möglichſt eindeutigen Bedingungen, gleichſam die Vorſchriften für die Umgeſtaltung, die durch die von Fall zu Fall hinzutretenden ſeeliſchen Tätigkeiten des Betrachters oder Zuhörers erfolgt. Erſt in dieſer Umgeſtaltung iſt das Kunſtwerk ein ſchöner, erhabener, komiſcher Gegenſtand. Jene voräſthetiſche Grundlage iſt in ihrer Selbſtändigkeit und Losgetrenntheit überhaupt nicht für uns als anſchauende, fühlende, phantaſietätige Weſen vorhanden. Wir werden ihrer immer nur inſofern inne, als ſie die für die ſubjektive Umgeſtaltung beſtimmende, gleichſam in ſie eingegangene Grundlage bildet. Was der behauene Marmor oder die überſtrichene Leinwand unabhängig von dieſer pſychologiſchen Umgeſtaltung iſt, wird niemals Gegenſtand für unſere Anſchauung, unſer Gefühl und unſere Phantaſie. Nur unſer wiſſenſchaftliches Denken vermag jene voräſthetische Grundlage herauszuſchälen.

Der Vollſtändigkeit halber ſei noch erwähnt, daß, wenn der Tonkünſtler in Notenſchrift, der Dichter in Buchſtaben ſein Werk feſtlegt, hiermit im Grunde nur eindeutige Zeichen für das Hervorbringen der voräſthetiſchen Grundlage des Kunſtwerkes geliefert ſind. Dieſe voräſthetiſche Grundlage beſteht hier in den gemäß den Noten und Buchſtaben hervorgebrachten Schallwellen. Die Noten und ſichtbaren Worte ſind etwas noch weiter zurückliegend Voräſthetiſches.

Die Fragen der Technik in ihrem Verhältnis zur Äſthetik.

9. Jetzt läßt ſich auch die Frage prinzipiell beantworten, inwieweit die Äſthetik die Technik der verſchiedenen Künſte zu behandeln habe.

Unmittelbar gehören die Fragen der Technik nicht in den Bereich der Äſthetik. Dabei verſtehe ich unter Technik die Art und Weiſe, wie die Eingriffe des Künſtlers in die Außendinge gemäß den Eigenſchaften dieſer Außendinge und gemäß den Eigenſchaften der für die Eingriffe nötigen Werkzeuge vor ſich zu gehen haben. Wenn nicht eine verwirrende Vermiſchung der Arbeitsgebiete eintreten ſoll, darf die Behandlung dieſer Fragen nicht von der Äſthetik erwartet werden. Denn hierbei kommt es nicht auf die Ermittelung äſthetiſcher Maßſtäbe und Ziele, ſondern allein darauf an, wie man möglichſt leicht und zweckmäßig gewiſſen Außendingen beikommen

könne, um beſtimmte Erfolge zu erreichen. Die äſthetiſchen Maßſtäbe ſind hierbei vorausgeſetzt, beſtimmte künſtleriſche Ziele ſind als feſtſtehend angenommen; gefragt wird lediglich, wie man am bequemſten, feinſten, zuverläſſigſten, erfolgreichſten die Außendinge zu behandeln habe, um beſtimmte künſtleriſche Erfolge zu erreichen.

Wer in der Äſthetik etwa die Herſtellung von Ton- und Gipsmodellen, die Übertragung des Modells in Marmor mittelſt des Punktierens oder anderer Verfahrungsweiſen, die Bearbeitung des Marmors durch verſchiedene Werkzeuge u. dgl. lehren wollte, würde ihr hiermit etwas ganz Ungehöriges aufbürden. Ebenſo wenig darf natürlich in der Äſthetik von der Handhabung des Grabſtichels, der kalten Nadel oder vom Ätzverfahren gehandelt werden. Dies wäre nicht minder ungehörig, als wenn jemand in dieſer Wiſſenſchaft Anweiſungen über das Spielen der Geige oder das Blaſen der Flöte geben wollte. Dagegen gehört die Harmonielehre in die Äſthetik, natürlich nicht in deren Grundlegung, wohl aber in die Ausführungen der Muſikäſthetik. In dieſer Lehre handelt es ſich ja nicht um die künſtleriſche Bearbeitung eines Außendings, ſondern um äſthetiſche Verhältniſſe ſelber, ihre Bedingungen und Erforderniſſe. So muß auch die Äſthetik der Dichtkunſt die Metrik und Reimlehre behandeln. Bleibt freilich die Äſthetik dieſer beiden Künſte beim Allgemeinen ſtehen (und aus Gründen der Zweckmäßigkeit iſt dies durchaus erlaubt), ſo kommt ſie natürlich nicht bis zur eingehenden Behandlung der Harmonielehre oder Metrik. Verfolgt ſie dagegen die äſthetiſchen Verhältniſſe bis in ihre beſonderen Bedingungen, ſo wird ſie von ſelbſt tief in dieſe Gebiete hineingeführt werden. Harmonielehre und Metrik gehören eben nicht zur Technik in dem vorhin feſtgeſtellten Sinne, ſondern ſie bedeuten die Beſonderung äſthetiſcher Verhältniſſe ſelber.

Iſt nun auch die Technik in dem begrenzten Sinne nicht unmittelbar Gegenſtand der Äſthetik, ſo muß ſie doch vielfach hereingezogen werden. Und zwar läßt ſich der Geſichtspunkt, unter dem dies geſchehen kann, ganz genau angeben. Die äſthetiſchen Eindrücke ſind von der Art der Technik in hohem Grade abhängig. Zunächſt ſchon darum, weil für die Art der Technik die Natur des Stoffes, in dem ſie arbeitet, maßgebend iſt, die Natur des Stoffes aber den äſthetiſchen Eindruck weſentlich mitbeſtimmt. Dieſelbe Geſtalt, hier in Marmor, dort in Erzguß ausgeführt, ein drittes Mal in Holz geſchnitzt, liefert drei höchſt verſchiedene äſthetiſche Eindrücke. Und weiter iſt der Eindruck verſchieden, je nachdem der Marmor

mehr oder weniger farbig behandelt iſt. Derſelbe Gegenſtand in verſchmolzener Weiſe gemalt wirkt anders, als wenn ein breites und grobes Nebeneinander von Farbentupfen und -ſtrichen die maleriſche Grundlage bildet. Allgemein wird demnach geſagt werden dürfen: die techniſche Bearbeitung der Außendinge kommt inſoweit in der Äſthetik vor, als von ihr äſthetiſche Werte in typiſcher Weiſe abhängig ſind. Wenn z. B. die Äſthetik der Bildnerei die verſchiedenen äſthetiſchen Eindrücke beſpricht, die ſie hervorzubringen vermag, ſo wird ſie von ſelbſt dazu geführt, die Frage nach den Stoffen, deren ſich der Bildhauer bedient, und nach gewiſſen Arten der techniſchen Behandlung mit hereinzuziehen. Denn ſonſt könnte ſie von gewiſſen wichtigen Unterſchieden in den äſthetiſchen Werten überhaupt nicht ſprechen.

So bleibt alſo auch hier die pſychologiſche Natur der Äſthetik gewahrt. Die Bearbeitung der Außendinge wird nur unter einem pſychologiſchen Geſichtspunkte von der Äſthetik berührt.

Geſchichtliche Bemerkungen.

10. Die pſychologiſche Natur der äſthetiſchen Unterſuchungen iſt, wenn auch nicht dem Ausdruck, ſo doch der Sache nach, ſchon von Kant mit voller Entſchiedenheit ausgeſprochen worden. Das Schöne iſt nach Kant eine Eigenſchaft, die nicht dem Gegenſtande zukommt, ſondern die erſt dadurch einen Sinn erhält, daß die beiden Erkenntniskräfte: Einbildungskraft und Verſtand, in eine einhellige Tätigkeit, in eine „proportionierte Stimmung“ verſetzt werden. Nur inſofern iſt ein Gegenſtand ſchön, als er im Betrachter das „Gefühl der Einhelligkeit im Spiel der Gemütskräfte“ erregt.[1])

Das Ungenügende dieſer Feſtſtellung beſteht einmal ſchon darin, daß Kant die ſinnliche Natur der äſthetiſchen Gegenſtände nicht einfach und geradezu heranzieht. Abgeſehen von der Dichtkunſt ſind alle äſthetiſchen Gegenſtände für das ſinnliche Wahrnehmen vorhanden, und die Empfindung der Farben und Töne iſt dabei von entſcheidender Bedeutung. Dieſer Sachverhalt kommt, indem Kant immer nur von der „Einbildungskraft“ (worunter er das „Vermögen

[1]) KANT, Kritik der Urteilskraft, § 9, § 35 und ſonſt. Die Einſicht in die pſychologiſche Natur der Äſthetik iſt übrigens auch vor Kant verbreitet geweſen, und zwar entſchiedener als bei Kant ſelbſt. Man leſe etwa den Anfang von MENDELSSOHNS Abhandlung „Über die Hauptgrundſätze der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften“ oder HOME, Elements of criticism, überſetzt von MEINHARD (3. Aufl., Leipzig 1790), Bd. 1, S. 281. Doch ich gebe hier, wie auch ſonſt in dieſem Buche, keine Geſchichte der äſthetiſchen Anſichten und Theorien.

der Anſchauungen a priori" verſteht) ſpricht, nicht zur Geltung. Kant gegenüber iſt der Einwand berechtigt, daß der Nachweis von der ſubjektiven Natur des Äſthetiſchen die volle Sinnenfälligkeit der äſthetiſchen Gegenſtände heranziehen muß, daß dagegen in der „Einbildungskraft" dieſe Sinnenfälligkeit nur von einer einzigen ganz allgemeinen Seite aus geſtreift erſcheint. Sodann aber iſt es ſchief und übertrieben, den äſthetiſchen Gegenſtand ſo prinzipiell und geradezu an den „Verſtand" als das „Vermögen der Begriffe" zu knüpfen, wie Kant es tut. Und wiederum iſt es lange nicht weit genug gegangen, wenn Kant die ſubjektive Natur des Äſthetiſchen lediglich mit dem Hinweis auf ein Verhältnis begründet, in das gewiſſe ſeeliſche Tätigkeiten in uns geſetzt werden. Der äſthetiſche Gegenſtand gehört nicht nur inſofern in unſer Inneres, als durch ihn gewiſſe Gemütskräfte in uns in ein zweckmäßiges, harmoniſches Verhältnis geſetzt werden, ſondern in weit vollerem Sinne. Das ganze unmittelbare Daſein des äſthetiſchen Gegenſtandes nach Form und nach Inhalt vollzieht ſich auf dem Boden unſeres Bewußtſeins. In dieſer umfaſſenden Weiſe muß der äſthetiſche Gegenſtand als ſeeliſches Gebilde erwieſen werden, wenn die pſychologiſche Natur der Äſthetik einleuchten ſoll. So fällt durch die Kritik, zu der Kant auffordert, rückwärts ein Licht auf den Sinn des hier gegebenen Nachweiſes von der pſychologiſchen Natur der äſthetiſchen Unterſuchungen.

Auch bei Herbart iſt die Einſicht in die ſubjektive Natur alles Schönen in voller Beſtimmtheit zu finden. Alles Schöne, ſo ſagt er, exiſtiert im Zuſchauer. Außerhalb der Vorſtellung gibt es kein Schönes. Wenn ich ſage: dieſes Bild iſt ſchön, ſo iſt die Schönheit hiermit nicht der Leinwand, nicht den Pigmenten, nicht den Lichtſtrahlen, ſondern nur meiner Vorſtellung, in der ſich die Auffaſſungen aller Teile des Bildes vereinigen, zugeſprochen.[1])

In der ſpekulativen Äſthetik nach Kant blieb, wenn auch nicht überall, die Erkenntnis, wenigſtens der Sache nach, erhalten, daß das Schöne zur Bewußtſeinswelt gehöre. Nur galt dieſe Welt ſofort als

[1]) O. Hostinský, Herbarts Äſthetik. Hamburg und Leipzig 1891. S. 29 f., 34. Aus der quellenmäßigen Zuſammenſtellung, die Hoſtinský von den allenthalben zerſtreuten äſthetiſchen Äußerungen Herbarts gibt, erhält man ein eindrucksvolles Bild von der Fülle und Vielſeitigkeit der Gedanken, die Herbart den äſthetiſchen Fragen gewidmet hat.

ein metaphyſiſches und überindividuelles Reich des Geiſtes. Daher wurde die Äſthetik über die Pſychologie weit hinaufgerückt und in der Weiſe einer metaphyſiſchen Wiſſenſchaft betrieben. Hegel reihte ſie in die Wiſſenſchaften vom abſoluten Geiſte ein. So iſt beiſpielsweiſe auch Weiſſe bemüht, die Äſthetik über die Pſychologie hinauszuheben. Er gründet das Schöne zwar auf die Phantaſie; allein dieſe Phantaſie ſoll nicht die endliche, ſubjektive Phantaſie der Pſychologie ſein.[1]) Als ein Beiſpiel für völlige Verkennung der ſubjektiven Natur des Schönen mag Krauſe genannt ſein. Die ſchönen Gegenſtände bleiben, ſo ſagt er, ſchön, auch wenn wir ſie nicht empfinden. „Eine ſchöne Statue bliebe es, und wenn ſie in die Tiefe des Meeres verſenkt würde.“[2])

In der Gegenwart wird die Zugehörigkeit des Schönen zur Bewußtſeinswelt nahezu allgemein anerkannt. Nur wird nicht immer die Folgerung daraus gezogen, die ſich für uns von ſelbſt verſtand: daß nämlich das Unterſuchungsgebiet der Äſthetik in die Pſychologie falle. Man zögert zuweilen mit dem Ziehen dieſer Folgerung, weil man die Einſicht geltend macht, daß es die Äſthetik mit Wertbegriffen, mit Zielen und Mitteln, mit Idealen zu tun habe.[3]) Wer der Äſthetik dieſe Aufgabe ſtellt, hat vollkommen Recht. Auch ich werde weiterhin dieſe Wahrheit zur Geltung bringen. Und es folgt ohne Zweifel aus ihr, daß die Äſthetik mehr als bloß Pſychologie iſt, daß ſie nicht in Pſychologie rein aufgeht. Allein dies darf nicht hindern, anzuerkennen, daß die Äſthetik als Unterſuchung beſtimmter Betätigungsweiſen des Bewußtſeins zunächſt und unmittelbar Pſychologie iſt. Mag ſich auch in der äſthetiſchen Betrachtungsweiſe zugleich ein überpſychologiſcher Geſichtspunkt maßgebend und charakteriſtiſch geltend machen, ſo bleibt doch die pſychologiſche Natur dieſer Betrachtungsweiſe als nächſte, unmittelbare, grundlegende Daſeinsform der Äſthetik unangetaſtet beſtehen. Anderen wieder verdunkelt ſich der pſychologiſche Charakter des Gegenſtandes der Äſthetik, weil ſie

---

[1]) Christian Hermann Weisse, Syſtem der Äſthetik als Wiſſenſchaft von der Idee der Schönheit. Bd. 1. Leipzig 1830. S. 71, 77.

[2]) Karl Christian Friedrich Krause, Syſtem der Äſthetik. Leipzig 1882. S. 11.

[3]) So iſt es beiſpielsweiſe bei Jonas Cohn, Allgemeine Äſthetik (Leipzig 1901), S. 9 ff. — Theodor Alt verhält ſich überhaupt gegen die Feſtſtellung des Weſens des äſthetiſchen Wohlgefallens auf pſychologiſchem Wege ablehnend (Vom charakteriſtiſch Schönen. Mannheim 1893. S. 28).

das Äſthetiſche in übertreibender Weiſe unter entwicklungsgeſchichtlichen und ſoziologiſchen Geſichtspunkt rücken und ſo das Nächſtliegende überſehen. Dies gilt in beſonders hohem Grade von Ernſt Groſſe, der die ſoziologiſche Methode — und dieſe hält er für die richtige in der Kunſtphiloſophie — als Gegenſatz zur pſychologiſchen anſieht.[1]) Davon wird weiterhin die Rede ſein.

[1]) ERNST GROSSE, Die Anfänge der Kunſt. Freiburg i. B. und Leipzig 1894.

Zweites Kapitel.

Die Möglichkeit der Ästhetik als Wissenschaft. Ihre Allgemeingültigkeit und zeitliche Bedingtheit.

Die Ungunst der Künstler gegen die Ästhetik.

1. Von vielen Seiten wird der Ästhetik Ungunst entgegengebracht. Besonders schmerzlich aber muß der Ästhetiker empfinden, daß gerade die Erzeuger des Schönen, die Künstler, so oft seiner Wissenschaft verständnislos, wo nicht gar geringschätzig und spöttisch gegenüberstehen. Und doch liegt dies bei näherer Erwägung in der Natur der Sache. Denn gerade die Seiten, die im Künstler das unterscheidend Künstlerische ausmachen, müssen, wenn nicht gewisse andere ergänzende und entgegenwirkende Seiten vorhanden sind, dem Künstler die Würdigung der Methoden, Ziele und Leistungen der ästhetischen Wissenschaft erschweren. Der Künstler schafft naiv; für sein Schaffen ist Eingebung, unwillkürliche Erregung, fortreißende Stimmung, inneres Schauen, phantasiemäßiges Erleben die Hauptsache; indem er schafft, ist er ein sich in hohem Grade ungeteilt betätigendes, volles Individuum, ein höchst persönlicher Mensch; und was aus seinen Händen hervorgeht, ist gleichfalls Leben, sein Schaffen ist Hinzufügen neuer lebensvoller Welten zu der Wirklichkeit, der wir angehören. In allen diesen Stücken ist der wissenschaftliche Arbeiter das Gegenteil. Kein Wunder also, wenn der Künstler das Zergliedern, Beweisen, systematische Verknüpfen, wie es alle Wissenschaft übt, mit wenig Verständnis oder gar mit Widerwillen betrachtet. Sieht er nun gar sein eigenes Fühlen und Bilden, also dasjenige, was er beständig als etwas Einheitliches, Unzertrenntes, Unbegriffliches, Unwillkürliches, Persönliches, Naturvolles erlebt, zum Gegenstand begrifflich verdünnender und künstlich scheidender, ins Allgemeine verflüchtigender, Gesetze aufspürender, unpersönlicher Arbeit gemacht, so ist es begreiflich, daß ihm die Bemühungen des Ästhetikers wie

ein unverſtändiges, lächerliches, entweihendes Treiben vorkommen können. Ja es kann leicht geſchehen, daß die Künſtler, eben weil ihre Stärke nach ganz anderen Richtungen liegt und ihnen oft geradezu das Verſtändnis für das Eigentümliche der philoſophiſchen Begriffsarbeit fehlt, einfach nicht verſtehen, was der Äſthetiker will und ſpricht, und ſo einen ſchiefen Sinn unterlegen. Die Äſthetik löſt das Schöne und die Kunſt durchaus in begriffliche Beziehungen auf. Dem Künſtler dagegen ſteht das Schöne und die Kunſt als ein kraft- und ſaftvoll Lebendiges vor Augen. Daher kommt es ihm vor, als ob die Äſthetik in das Schöne und die Kunſt etwas völlig Fremdes hineintrage, ihnen willkürlich etwas Leeres, Totes, Abſtraktes unterſchiebe und trotzdem in der groben Selbſttäuſchung lebe, vom Schönen und der Kunſt zu ſprechen und ihr Weſen erkannt zu haben.

Unter den Dichtern hat beſonders Grillparzer die Äſthetik ſeine Ungunſt fühlen laſſen; er hat ſie mit einer Reihe ſtachliger Epigramme bedacht.[1]) Auch Goethe hat über das begriffliche Bemühen der Äſthetiker gelegentlich gelacht.[2]) Gegenwärtig bringt es die neue Bewegung in der Kunſt mit ſich, daß auch zahlreiche Künſtler ſich mit äſthetiſchen Überlegungen zuſammenhängend beſchäftigen. Ich nenne aus dem Bereich der bildenden Künſtler nur Adolf Hildebrand und Max Klinger.[3]) Unter den Dichtern ſei auf Tolſtoi, unter den Tonkünſtlern auf Weingartner hingewieſen.

Einwand: Verſchiedenheit und Wandelbarkeit der äſthetiſchen Gefühle und Urteile.

2. Der gefährlichſte aller Einwände gegen die Ausführbarkeit einer wiſſenſchaftlichen Äſthetik gründet ſich auf die Tatſache von dem Wandel des äſthetiſchen Fühlens und Urteilens im Wandel der Völker und Zeiten und von ſeiner Verſchiedenheit bei verſchiedenen Individuen derſelben Zeit und desſelben Volkes. Es handelt ſich hierbei um etwas ſo Offenkundiges, tauſendfältig ſich Aufdrängendes, allgemein Zugeſtandenes, daß ich mir Beiſpiele erſparen darf.[4])

---

[1]) Grillparzers Werke. Ausgabe in 20 Bänden. Bd. 3, S. 135, 146, 187, 213, 217, 236. Man vergleiche auch Hebbels Epigramm: Werke, Hamburg 1891, Bd. 7, S. 217.

[2]) Geſpräche mit Goethe. Von Johann Peter Eckermann. Leipzig 1883. 5. Aufl. Bd. 3, S. 100.

[3]) Ich könnte noch Walter Crane, Wilhelm Trübner, Paul Schultze-Naumburg, Fritz Schumacher u. a. anreihen.

[4]) Beſonders leidenſchaftlich hat Wienbarg in ſeinen „Äſthetiſchen Feldzügen“ (Hamburg 1839) die Mannigfaltigkeit und Wandelbarkeit des äſthetiſchen Fühlens und Urteilens gegen die Möglichkeit einer wiſſenſchaftlichen Äſthetik ausgeſpielt.

Wie ſollen angeſichts dieſer ungeheuren Verſchiedenheit und Wandelbarkeit des äſthetiſchen Fühlens und Urteilens allgemeingültige Feſtſtellungen über äſthetiſche Maßſtäbe und Ideale möglich ſein? Selbſt über die allgemeinſten Erforderniſſe des äſthetiſchen Verhaltens ſcheinen feſte Beſtimmungen unmöglich zu ſein. Man denke etwa nur an folgendes: In dem Verhalten der Menſchen, auch der geiſtig hochſtehenden, gegenüber Kunſtwerken beſtehen tiefgehende Unterſchiede rückſichtlich der Fernhaltung oder Zumiſchung moraliſcher oder religiöſer Erregungen, ſinnlicher Luſtgefühle, perſönlicher, leidenſchaftlicher Ergriffenheit. Wie ſoll man es anfangen, um unter dieſen gründlich verſchiedenen Verhaltungsweiſen, von denen eine jede die „wahre" Gegenwirkung auf Kunſtwerke zu ſein beanſprucht, einer einzigen den Stempel des Seinſollenden aufzudrücken und die übrigen zu verwerfen?

So ſcheinen denn die äſthetiſchen Gefühle und Anſchauungen ausſchließlich in die Pſychologie hineinzugehören, ohne Gegenſtand einer beſonderen Wiſſenſchaft werden zu können. Wo die Pſychologie über die verwickelten Formen des Gefühls- und Phantaſielebens handelt, wird ſie natürlich auch von den ſeeliſchen Betätigungen zu ſprechen haben, die auf den Eindruck von Kunſtwerken hin erfolgen und in ähnlicher Weiſe auch der Natur gegenüber zuweilen auftreten. Die Pſychologie wird hierbei feſtzuſtellen haben, daß es je nach Zeit, Volk, Kultur, Individualität eine unüberſehbare Menge verſchieden gearteter Gegenwirkungen auf Kunſtwerke gibt. Dagegen wird ſie ſich jeder Bevorzugung der einen vor der anderen zu enthalten, vielmehr zu bekennen haben, daß ſich angeſichts der unzähligen Wandlungen, Schwankungen, Verſchiebungen, die dieſe Gefühls- und Phantaſieäußerungen zeigen, von Geſetzen des Schönen, Erhabenen u. dgl. nicht reden laſſe.

Hierauf ungefähr läuft der Haupteinwand der Gegner der Äſthetik hinaus. Und es wird wohl noch der Trumpf ausgeſpielt, daß die äſthetiſche Luſt an Wandelbarkeit dem Vergnügen an Geſchmäcken und Gerüchen kaum nachſtehe. Wie ſich die an Geſchmacks- und Geruchsempfindungen geknüpfte Luſt unter keine Norm bringen laſſe, ebenſowenig könne es äſthetiſche Ideale geben, an denen jedermann Gefallen zu finden verbunden ſei.

Gegengrund: die Tatſache des Sichverſtändens

3. Wenn ſo die Gegner der Äſthetik die Verſchiedenheit und den Wechſel des künſtleriſchen Geſchmacks hervorheben, ſo laſſen ſie eine andere Tatſache unbeachtet, die nach entgegengeſetzter

Richtung weiſt. Über äſthetiſche Fragen iſt Verſtändigung möglich. Bei auseinandergehender Meinung über künſtleriſche Werte, ſei es allgemeiner Natur, ſei es mit Rückſicht auf ein beſtimmtes Kunſtwerk, läßt man ſich in ernſthafte Gefechte mit der Abſicht und Hoffnung ein, den Gegner zu überzeugen. Man bringt Gründe vor, ſucht die Gegenſtände zu widerlegen, ſpäht nach Widerſprüchen beim Gegner, hebt das mit der Natur der Sache Übereinſtimmende an der eigenen Anſicht hervor, kurz man benimmt ſich ſo, daß dabei Maßſtäbe des Richtigen und Unrichtigen vorausgeſetzt werden. Keinem Menſchen würde es einfallen, ſich über individuelle Unterſchiede in den Geruchs- oder Geſchmacksempfindungen in einen ernſthaften, auf ein Überzeugen des Gegners gerichteten Streit einzulaſſen. Es wäre unſinnig, dem Gegner beweiſen zu wollen, daß es richtig ſei, bei dem Geruch von Teer oder bei dem Geſchmack von Hummer Luſt zu ſpüren. Auch wird die Hoffnung, bei äſthetiſchen Meinungsverſchiedenheiten den Gegner zu überzeugen, nicht ſelten erfüllt. Wird auch der Gegner nicht ſofort überzeugt, ſo können doch die vorgebrachten Gründe und Geſichtspunkte bei ihm nachwirken und ihn, wenn die Parteihitze verflogen iſt, umſtimmen. Man vergegenwärtige ſich den Briefwechſel zwiſchen Goethe und Schiller: wie fühlt ſich nicht der eine durch den andern in äſthetiſchen Dingen geklärt und gefördert! Dergleichen wäre nicht möglich, wenn in dem Bereiche des äſthetiſchen Fühlens und Urteilens alles regel- und zügellos individuell wäre. Das Vorbringen von Gründen und Gegengründen, das Erörtern aus ſachlichen Geſichtspunkten weiſt darauf hin, daß bei allem Wechſel und aller Unberechenbarkeit dennoch zugleich überindividuelle, ſachlich gültige Normen zu Grunde liegen müſſen.

digens in äſthetiſchen Fragen.

Vor allem Kant legte der Tatſache des Sichverſtändigens in äſthetiſchen Fragen eine für die Grundlegung der Äſthetik entſcheidende Wichtigkeit bei. Er ſtellt geradezu eine „Antinomie des Geſchmacks“ auf. Dem Satze: ein jeder hat ſeinen eigenen Geſchmack, und es läßt ſich daher über den Geſchmack nicht disputieren, ſteht nach ſeiner Überzeugung mit gleichem Rechte der Satz gegenüber: über den Geſchmack läßt ſich ſtreiten. Dieſer zweite Satz aber weiſt auf Geſchmacksgeſetze hin. Denn worüber es erlaubt ſein ſoll, zu ſtreiten, da muß Hoffnung ſein, untereinander übereinzukommen, mithin muß man auf Gründe des Urteils, die nicht bloß Privatgültigkeit haben und alſo nicht bloß ſubjektiv ſind,

rechnen können.[1]) Wie Kant dieſe Antinomie auflöſt, geht uns hier nichts an.

Anwendung des Begriffs der teleologiſch-geſchichtlichen Entwicklung auf das äſthetiſche Fühlen.

4. Wenn nun auch durch die Tatſache der Verſtändigungsmöglichkeit die Wirkſamkeit eines Allgemeingültigen in der Äſthetik gewährleiſtet iſt, ſo iſt damit doch nichts darüber entſchieden, wie jene Verſchiedenheit und Wandelbarkeit des äſthetiſchen Verhaltens beurteilt werden ſolle, und in welcher Weiſe und welchem Grade ihr in der grundſätzlichen Geſtaltung der Äſthetik Rechnung zu tragen ſei.

Soll der Wechſel der äſthetiſchen Gefühle, Ideale und Urteile in richtiger Weiſe gewürdigt werden, ſo iſt er vor allem unter den Geſichtspunkt der Entwicklung zu rücken. Jener Wechſel iſt kein wildes, wirres Durcheinander; er wird nicht etwa nur durch kleine, nebenſächliche, unzuſammenhängende, zufällig hereinſpielende Urſachen hervorgerufen; ſondern er ſtellt ſich als eine Reihenfolge von Stufen dar, die, mögen auch äußerliche Urſachen mit hereinſpielen, in der Hauptſache durch die jeweilige kulturgeſchichtliche Geſamtlage eines Volkes beſtimmt ſind. Und dieſe kulturgeſchichtlich beſtimmte Reihenfolge iſt bei genauerer Betrachtung im Kerne als eine Entfaltung von innen heraus, als ein organiſches Geſchehen aufzufaſſen. Was ein Volk im Laufe der Zeiten in den Künſten hervorbringt, iſt die ſtufenmäßige Entfaltung ſeiner künſtleriſchen Anlagen. Die künſtleriſche Entwicklung der Griechen, Italiener, Holländer, Deutſchen iſt kein flackerndes, hin und her irrendes Auf und Nieder, ſondern die Herausarbeitung und Ausgeſtaltung der Keime, die das mit dem beſtimmten Volksgeiſt verbundene künſtleriſche Können ausmachen.

Doch noch in einem tieferen Sinne iſt der Begriff der Entwicklung auf den Wechſel der künſtleriſchen Gefühle und Ideale anzuwenden. Der künſtleriſchen Entwicklung durch die Zeiten hindurch iſt ein teleologiſcher Sinn zu geben. Damit will ich ſagen, daß, abgeſehen von gewiſſen Zeiten künſtleriſcher Dürre, jede Stufe der künſtleriſchen Entwicklung eines Volkes einen eigentümlichen äſthetiſchen Wert darſtellt, und daß im großen und ganzen eine immer wachſende Bereicherung, Erweiterung, Vertiefung, Verfeinerung der künſtleriſchen Ideale ſtattfindet. Freilich muß, wenn dieſe Behauptung überzeugend wirken ſoll, ein gewiſſer Gedanke in Fleiſch und Blut übergegangen ſein. Es iſt der vor allem in der Hegelſchen Philo-

[1]) KANT, Kritik der Urteilskraft, § 55.

ſophie zum Ausdruck gebrachte Gedanke, daß die Entwicklung überall des Gegenſatzes, der Einſeitigkeit, ja der Verzerrung bedarf, weil nur hierdurch ein Fortſchreiten nach Reichtum und Tiefe, nach Gediegenheit und Feſtigkeit erzielt werden kann. Wer ſich mit dieſem Gedanken erfüllt hat, der wird (immer abgeſehen von gewiſſen Zeiten ausgeſprochener künſtleriſcher Unergiebigkeit und Öde) auch dort, wo eine oberflächliche Betrachtung nur Abweg, Rückſchritt, Verfall erblickt, eigenartige, oft freilich nur beſcheidene künſtleriſche Werte, oft aber auch gewaltige Förderungen in der Herausarbeitung des vollen Umfanges des äſthetiſch Wertvollen entdecken. Auch die helleniſtiſche Kunſt, auch Barock und Rokoko, auch die naturaliſtiſche Kunſt unſerer Tage ſtellen wertvolle künſtleriſche Höherbildungen dar.

Das abſolute äſthetiſche Ideal: ein Grenzbegriff.

5. Wenn man an dem Gedanken einer Entwicklung des künſtleriſchen Fühlens und Denkens feſthält, ſo iſt damit auch geſagt, daß keine Zeit, auch nicht die Gegenwart oder irgend eine Zukunft im Beſitze des abſoluten äſthetiſchen Ideals ſein könne. Auch das ſich auf einer bisher unerreichten künſtleriſchen Höhe fühlende Bewußtſein einer Zeit wird, wenn es ſich in kritiſcher Beſonnenheit über ſich äußert, nur ſagen dürfen, daß es eine größere Annäherung an das Ideal des abſolut Künſtleriſchen, als bisher zu finden war, darſtellt. Das ſchlechtweg vollkommene Ideal des Schönen oder Charakteriſtiſchen, des Anmutigen oder Erhabenen, des Tragiſchen oder Komiſchen iſt und bleibt immerdar ein Grenzbegriff, eine unerreichbare Ferne, eine bloße Forderung, auf die der Gedanke der Entwicklung wohl unausweichlich hinweiſt, die aber nie vollkommen erfüllt werden kann. Die künſtleriſchen Ideale, die in den verſchiedenen Zeiten ihre Verwirklichung finden, ſind, vom höchſten Standpunkt aus betrachtet, nur beſchränkte, mehr oder weniger einſeitige Offenbarungen des abſoluten Ideals. Dieſes ſelbſt iſt als ein unausſchöpfbarer, endlos vielfältiger, ins Endliche nicht völlig eingehen könnender Inbegriff vorzuſtellen.

Wie die gleichzeitig auftretenden Verſchiedenheiten des äſthetiſchen Fühlens zu beurteilen ſind.

6. Jetzt werden ſich auch die gleichzeitig auftretenden Verſchiedenheiten der äſthetiſchen Gefühle und Ideale nicht mehr als eine bunte, wüſte Maſſe darſtellen. Der Geſichtspunkt der organiſchen und teleologiſchen Entwicklung übt auch auf die Auffaſſung der äſthetiſchen Unterſchiede und Gegenſätze zwiſchen den gleichzeitigen Völkern und den gleichzeitigen Richtungen in demſelben Volke ſeine ordnende Wirkung aus. Die verſchiedenen künſtleriſchen Ideale, die ſich im zeitlichen Nebeneinander in den verſchiedenen

Völkern und Strömungen ausleben, ſtellen ſich jetzt als Ausgeſtaltung verſchiedener Seiten und Glieder dar, die alle zu dem Inbegriff des Äſthetiſchen gehören. In dem einen Volke bringt ſich das äſthetiſche Fühlen und Bedürfen beiſpielsweiſe mehr nach der Seite der erregten, lyriſchen Innerlichkeit, in einem anderen Volke vielleicht mehr nach der Seite der gegenſtändlichen, epiſchen Darſtellung, in der einen Kulturrichtung beiſpielsweiſe mehr in der Weiſe geheimnisdunkler Romantik, in einer anderen etwa mehr in der Weiſe klarer, durchſichtiger Menſchlichkeit zum Ausdruck. Eine jede dieſer Gefühlsweiſen iſt äſthetiſch wertvoll; eine jede bildet ein Glied des äſthetiſchen Inbegriffs; nur tritt das, was an der einen ausgezeichnet entwickelt iſt, an der anderen zurück. So ergänzen ſie ſich wechſelſeitig.

Wie die individuellen Verſchiedenheiten des äſthetiſchen Fühlens zu beurteilen ſind.

7. Soll das Auseinandergehen, nicht ganzer Zeiten, Völker und großer Strömungen, ſondern der Individuen in Fragen des Geſchmacks beurteilt werden, ſo tritt zu dem geltend gemachten Geſichtspunkte noch ein weiterer hinzu. Die individuellen Verſchiedenheiten kommen zum großen Teil ohne Zweifel auf Rechnung des Umſtandes, daß die Individuen verſchiedenen Zeiten, Völkern, Kulturſtrömungen angehören. Aber noch etwas anderes iſt dabei in Betracht zu ziehen. Die abweichende künſtleriſche Haltung eines Menſchen hat oft darin ihren Grund, daß er ohne jede oder doch ohne genügende künſtleriſche Anlage iſt, oder daß er, aus welchen Urſachen immer, ſich eine verkehrte künſtleriſche Ausbildung erworben hat. Ein ſolches Individuum wird ſich natürlich zu den künſtleriſchen Eindrücken entweder ablehnend oder in ſchiefer, verkehrter Weiſe verhalten, es wird zu ſonderbaren Einſeitigkeiten, blinden Verkennungen und haltloſen Schwärmereien gelangen. Auf dieſe Weiſe entſteht der traurige Zuſtand, in dem ſich uns der künſtleriſche Geſchmack des Publikums darbietet. Entweder fehlt es der Anlage nach an den Bedingungen für künſtleriſches Fühlen und Urteilen, oder die künſtleriſche Ausbildung iſt durch falſche Erziehung, durch den Druck von Mode und Vorurteil, durch mangelnde oder verfehlte Übung, durch allerhand künſtleriſch ſtörende Eigenſchaften des Vorſtellungs-, Gefühls- und Willenslebens, z. B. durch ein übermäßiges Bedürfnis nach Reflexion, durch weichliche Gemütsart, durch zuchtloſe geſchlechtliche Bedürfniſſe u. dgl., in eine verkehrte Richtung hineingeraten.

Es iſt nun nicht anders möglich, als daß für ſolche Individuen die äſthetiſchen Normen und Ideale ihre Gültigkeit mindeſtens teilweiſe verlieren. Sollten ſie in ihrer Gültigkeit anerkannt werden, ſo

müſſen natürlicherweiſe in Anlage und Ausbildung des Individuums gewiſſe Vorbedingungen erfüllt ſein. Es iſt auf dem Gebiete des Logiſchen und der Wiſſenſchaft nicht anders. Die richtigen Methoden der Natur- oder Geſchichtsforſchung werden von Perſonen, die nicht die nötige Begabung mitbringen oder einer verkehrten Ausbildung anheimgefallen ſind, oft genug falſch beurteilt, beiſeite geworfen, durch einſeitige und törichte Methoden erſetzt. Wie nun aus dieſer Tatſache niemand den Schluß ziehen wird, daß die Normen der natur- oder geſchichtswiſſenſchaftlichen Methode hinfällig ſind, ſo darf auch nicht aus der künſtleriſchen Verſtändnisloſigkeit und Verkehrtheit eines wenn auch noch ſo großen Teiles des Publikums geſchloſſen werden, daß die äſthetiſchen Normen und Ideale ohne Gültigkeit ſeien.

Abſchließende Auseinanderſetzung mit jenem Einwand.

8. Jetzt hat jener Einwurf ſein Gefährliches verloren: wenn man die Verſchiedenheit und den Wechſel im äſthetiſchen Geſchmack unter den dargelegten zwei Geſichtspunkten betrachtet, ſo iſt in ihm nichts vorhanden, was ſich der Annahme der Gültigkeit äſthetiſcher Normen und Ideale hindernd in den Weg ſtellte.

Bringt ſich gemäß dem erſten Geſichtspunkt in den Unterſchieden des äſthetiſchen Fühlens und Urteilens nach Zeiten, Völkern, Kulturen und Strömungen eine organiſche und teleologiſche Entwicklung zum Ausdruck, ſo ſind damit die äſthetiſchen Normen und Ideale keineswegs aufgehoben, ſondern nur ſelbſt in den Fluß der Entwicklung geworfen. Die äſthetiſchen Ideale, wo und wie auch immer ſie im Fühlen, Urteilen, Schaffen zu Tage treten, ſind ſtets nur relativer Art; das abſolute Ideal iſt ein Grenzbegriff. Die Gültigkeit der äſthetiſchen Ideale iſt ſonach durch jene Verſchiedenheit und Wandelbarkeit keinesfalls zerſtört, ſondern nur eingeſchränkt. So wahr eine beſtimmte Geſtaltung des äſthetiſchen Fühlens als eine innerlich notwendige und wertvolle Entwicklungsſtufe aufzufaſſen iſt, ſo wahr iſt es auch, daß den dieſer Geſtaltung zu Grunde liegenden Normen eine beſtimmte Gültigkeit zukommt. Sie gelten für eine beſtimmte Zeit, für gewiſſe Kreiſe und Kulturſtrömungen, und ſie haben vermöge des ihnen innewohnenden äſthetiſchen Wertes, m. a. W. vermöge ihrer Teilnahme an dem abſoluten äſthetiſchen Ideal, auch ein gutes Recht auf eine ſolche eingeſchränkte Geltung.

Keine abſolute Äſthetik.

Was hieraus für die ganze Haltung der Äſthetik folgt, liegt auf der Hand. Die Äſthetik muß offen eingeſtehen, daß ſie keine abſolute Äſthetik ſein will und ſein kann, ſondern daß ſie nur vom Standpunkte derjenigen Entwicklungsſtufe des äſthetiſchen Fühlens

aus gegeben iſt, die der Äſthetiker für die am höchſten entwickelte anſieht. Auch der tiefſte, feinſte, reifſte Äſthetiker wurzelt in dem äſthetiſchen Fühlen ſeiner Zeit. Die von ihm aufgeſtellten Ideale gelten in vollem Umfang nur für eine in der Gegenwart und einer unbeſtimmbar weitreichenden Zukunft vorhandene Entwicklungsſtufe; es iſt ihnen immer ſtillſchweigend der Gedanke hinzuzufügen, daß es unbeſtimmt bleibt, wann und inwieweit im Laufe der ſpäteren äſthetiſchen Entwicklung Erweiterungen, Verfeinerungen, Vertiefungen, kurz Veränderungen an ihnen eintreten werden.

Auf moraliſchem Gebiete verhält es ſich ganz ähnlich. Nach der Meinung vieler liegt in der Verſchiedenheit und dem Wechſel der moraliſchen Gefühle und Ideale der volle Beweis dafür, daß es überhaupt keine verpflichtenden moraliſchen Normen, kein Sollen gebe. Nach meiner Überzeugung dagegen kommt es nur darauf an, die Verſchiedenheit und den Wechſel der moraliſchen Gefühle und Ideale als eine mit den ganzen Geiſtes- und Kulturwandlungen zuſammenhängende organiſche und teleologiſche Entwicklung aufzufaſſen. Dann verträgt ſich mit der vollen Anerkennung jener zunächſt beunruhigend erſcheinenden Tatſache das Feſthalten an der verpflichtenden Gültigkeit der moraliſchen Normen. Das Sollen iſt, indem es als ſich entwickelnd angeſehen wird, hierdurch keineswegs zerſtört. Die Ethik iſt daher berechtigt, Normen und Ideale aufzuſtellen. Nur muß ſie erklären, daß dieſe Normen und Ideale zunächſt nur den Ausdruck der entwickelteſten kulturgeſchichtlichen Stufe des moraliſchen Fühlens bilden, und daß es daher eine offene Frage bleibt, in welchem Umfange die künftige Entwicklung des moraliſchen Fühlens darüber hinausgehen werde.

Der zweite Geſichtspunkt, durch den jener gegen die Äſthetik gerichtete Haupteinwurf ſeine verderbliche Kraft verlor, beſtand darin, daß die Verſchiedenheit der Individuen im äſthetiſchen Fühlen und Urteilen zu einem großen Teil darin begründet iſt, daß ſehr viele Individuen überhaupt nicht die Stufe der Ausbildung erreicht haben, die den geeigneten ſeeliſchen Boden für die Entfaltung der äſthetiſchen Maßſtäbe und Ideale bildet. Das Individuum, ſo ſahen wir, erlangt erſt dann, wenn es nach Anlage und Entwicklung gewiſſe Vorausſetzungen erfüllt, äſthetische Reife. Zeigen ſich gewiſſe Vorausſetzungen bei ihm nicht erfüllt, ſo iſt es äſthetiſch nicht vollwertig, kann alſo auch für die Entſcheidung der Frage, ob dieſer oder jener äſthetiſche Maßſtab zu Recht beſtehe, nicht in Betracht gezogen werden.

Auch hier liegt die Folgerung, die ſich für die Haltung der Äſthetik ergibt, auf der Hand. Die von ihr aufgeſtellten Normen und Ideale führen ſämtlich den ſtillſchweigenden Gedanken mit ſich, daß man ſie nur in dem Fühlen, Schaffen, Urteilen ſolcher Individuen anzutreffen hoffen darf, die nach Anlage und Entwicklung keine verkümmerte oder verkehrte äſthetiſche Stufe darſtellen. Die Gültigkeit der Normen und Ideale iſt alſo von vornherein auf die ungehemmt und reif äſthetiſch entwickelten Individuen eingeſchränkt. Durch die Einſchränkung erhält die Gültigkeit der äſthetiſchen Normen und Ideale, weit entfernt, durch ſie umgeſtoßen zu werden, vielmehr erſt ihren naturgemäßen Sinn.

Das Allgemeingültige in der Äſthetik.

9. Man darf die Einſchränkung der Gültigkeit der Äſthetik auf die Kulturſtufe der Gegenwart und nächſten Zukunft nicht zu weit treiben. Es iſt auch die andere Seite zu erwägen. Die ſeeliſche Natur des Menſchen bleibt in ihren Grundzügen unverändert, vom Wechſel der Zeiten unberührt. Es liegt kein Grund zu der Annahme vor, daß die Grundeigenſchaften des Wahrnehmens, Vorſtellens, Denkens, Fühlens, Begehrens und die allgemeinſten Verhältniſſe, in denen dieſe ſeeliſchen Betätigungen zueinander ſtehen, im Laufe der Kulturentwicklung der Menſchheit ſich in erheblichem Grade verändert haben. Man darf daher annehmen, daß auch das äſthetiſche Verhalten der Kulturmenſchheit in ſeinen allgemeinſten Grundlagen eine annähernd unveränderte Haltung bewahrt hat.

Die Äſthetik darf daher hoffen, daß die einfachſten, den allgemeinſten Grund legenden Normen, die ſie aufſtellt, eine weitere Geltung als nur für die ebenvorhandene höchſte äſthetiſche Entwicklungsſtufe haben. Je allgemeiner die äſthetiſchen Formen ſind, um ſo mehr, ſo darf man erwarten, nähern ſie ſich der Allgemeingültigkeit; je mehr ſie dagegen in das Beſondere gehen, um ſo mehr ſind ſie in ihrer Geltung auf die Entwicklungsſtufe eingeſchränkt, der der jeweilige Äſthetiker angehört. Die wünſchenswerten Eigenſchaften, die der gegenwärtige Äſthetiker vom Tragiſchen oder dem Humor, vom Landſchaftsbilde, der religiöſen Malerei oder vom Roman fordert, dürfen nicht mit dem Anſpruch auf Gültigkeit für die alten Griechen, Juden oder Indier, auch nicht einmal für die Deutſchen, Engländer, Franzoſen des achtzehnten Jahrhunderts und ebenſowenig für alle kommenden Zeiten ausgeſprochen werden. Je weniger ſich dagegen ein Abſchnitt der Äſthetik auf die Ausgeſtaltung und Ausfüllung der Normen einläßt, je mehr er bei den allgemeinſten Grundlagen ſtehen

bleibt, um ſo mehr darf er als Ausdruck des äſthetiſchen Fühlens unbeſtimmt vieler Zeiten, Völker, Kulturen angeſehen werden. Das Nächſte und Wichtigſte aber iſt auch hier, daß die Normen für die gegenwärtig höchſte Stufe des äſthetiſchen Fühlens gelten; hierauf erſtreckt ſich ihr unmittelbarer Sinn. Ihre Annäherung an Allgemeingültigkeit ſteht erſt in zweiter Linie.

Ich weiſe hier auf Diltheys bedeutungsvolle Abhandlung „Die Einbildungskraft des Dichters“ hin. Hier iſt, allerdings nur mit Rückſicht auf die Dichtkunſt, in grundſätzlich gleicher Weiſe, wie ich es verſucht habe, zwiſchen allgemeingültigen und geſchichtlich bedingten Normen unterſchieden. Nur läßt Dilthey das Allgemeingültige weiter in das Beſondere hineinreichen, als ich dies tun würde.[1])

Welche menſchlichen und künſtleriſchen Erforderniſſe der Äſthetiker zu erfüllen hat.

10. Wenn wir ſahen, daß man, um überhaupt nur äſthetiſch in Betracht zu kommen, mit ſeiner äſthetiſchen Ausbildung ſich nicht in zurückgebliebenem und verkümmertem Zuſtande befinden, auch nicht verkehrte Wege eingeſchlagen haben darf, ſo gilt dies von dem Äſthetiker, der normgebend hervortreten will, in ganz beſonderem Grade. Welche Anforderungen wird denn wohl ein Äſthetiker in ſeiner Perſönlichkeit erfüllt zeigen müſſen, wenn er von vornherein auf Vertrauen bei ſeinen Leſern rechnen dürfen ſoll?

Nur wer eine umfaſſende Menſchlichkeit beſitzt, wird eine von Einſeitigkeit und Verſtändnismangel freie Äſthetik [zu geben hoffen dürfen. Der Äſthetiker muß reich an inneren Erfahrungen ſein. Er muß verſchiedene und entgegengeſetzte Weiſen der Menſchlichkeit in ſich erlebt haben, ſei es daß er ſie in ſeiner eigenen Entwicklung wirklich durcherlebt oder ſie, indem er ſich beobachtend in ſie verſenkte, nur in ſich nacherlebt hat. Wem außer ſeiner eigenen engen Menſchlichkeit alle anderen Arten, Menſch zu ſein, fremd und unverſtändlich ſind, der bringt auch zum Verſtändnis der verſchiedenen künſtleriſchen Richtungen und Individualitäten das Gegenteil einer guten Vorbereitung mit. Wie will einer, der die grauenhaften Rätſel und Widerſprüche des Daſeins nicht in ſich erlebt hat, einem Byron oder Wagner, einem Baudelaire oder Dostojewski gerecht werden? Oder woher ſoll einem, dem die innigen Entzückungen und ſanften Schwärmereien der Religion völlig fremd ſind, das Verſtändnis für

[1]) Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters. In den Eduard Zeller gewidmeten Philoſophiſchen Aufſätzen (Leipzig 1887). S. 327, 335, 374, 416, 430. — Lebhaft tritt für die Allgemeingültigkeit der Schönheitsnormen Otto Liebmann ein (Gedanken und Tatſachen. 2. Bd. Straßburg 1902. S. 288).

Künſtler wie Fieſole oder Perugino kommen? Wenn man Viſchers oder Carrières Äſthetik miteinander vergleicht, ſo wird man nicht im Zweifel darüber ſein, daß nicht wenige Vorzüge der Äſthetik Viſchers in der umfaſſenderen Menſchlichkeit des Verfaſſers ihre Urſache haben. Und würden wohl Herder, Schiller, Jean Paul in ihren äſthetiſchen Betrachtungen eine ſo hohe Stelle einnehmen, wenn ihrem philoſophiſchen Denken und ihrer künſtleriſchen Erfahrung nicht ihre reiche, weitherzige Menſchlichkeit zu Hilfe gekommen wäre?

Sodann verſteht es ſich von ſelbſt, daß nur aus dem Boden einer geſunden Menſchlichkeit eine befriedigende Äſthetik entſpringen kann. Verwöhnte Feinſchmeckerei, Sucht nach neuen, unerhörten Aufregungen, ſei es gröberer oder feinerer Art, kitzelndes Wohlgefallen am Übelriechenden, Vorliebe für das vergiftet Geſchlechtliche ſind Eigenſchaften, die eine wenn auch noch ſo geiſtreiche, doch in wichtigen Stücken ſchief gewachſene Äſthetik zur Folge haben müſſen. Muthers Geſchichte der Malerei (ein Werk übrigens, deſſen mannigfache hohe Vorzüge ich gern anerkenne) kann in manchen Urteilen und Betrachtungen als Beiſpiel dienen.

Die beiden Forderungen betrafen das Menſchliche des Äſthetikers. Von den künſtleriſchen Vorausſetzungen, die er zu erfüllen hat, iſt keine ſo wichtig, wie die, daß er Weite, Vielſeitigkeit, Verwandlungsfähigkeit des Geſchmacks beſitze.[1]) Ein Äſthetiker, der nur wenige Richtungen in der Kunſt, etwa das ſogenannt Klaſſiſche, gelten läßt, hat von vornherein die Annahme gegen ſich, daß er auch in ſeinen grundlegenden Annahmen eng und einſeitig ſein werde. Wer dagegen aus den verſchiedenen großen Bewegungen und Individualitäten in der Kunſt überall das eigenartig Wertvolle herauszufühlen imſtande iſt, wird auch als Äſthetiker das Vertrauen erwecken, daß er in ſeinen grundlegenden Aufſtellungen unbefangene Weite und Freiheit an den Tag lege. Schroffes künſtleriſches Verneinen, überwiegendes Abſprechen und Verurteilen befähigt im allgemeinen weniger zum Äſthetiker als bewegliches, verwandlungsfähiges Bejahen und freudiges, wenn auch eingeſchränktes Anerkennen. Auch hierfür kann Friedrich Viſcher als ſchönes Beiſpiel dienen; ferner

[1]) Vgl. hierzu REINHARD STRECKER, Der äſthetiſche Genuß auf Grund der äſthetiſchen Apperzeption. Gießen 1901. S. 62 ff. — Was VISCHER in ſeiner Äſthetik § 385 ff. über die allgemeinſten Vorausſetzungen, die der Künſtler zu erfüllen hat, mit Meiſterſchaft auseinanderſetzt, iſt zum großen Teil auch als Erfordernis für den Äſthetiker anzuſehen.

Rofenkranz und Köftlin. Dagegen leiden die äfthetifchen Darlegungen Schellings, Richard Wagners, Zolas, Tolftois, bei allen fonftigen großen Seiten, doch an dem Nachteil, daß das zu Grunde liegende künftlerifche Fühlen viel zu ausfchließlich einer beftimmten Richtung der Kunft zugewandt ift. Diefen Äfthetikern fehlt es an Beweglichkeit und Vielfältigkeit, an der Fähigkeit, fich in andere, auch in fern liegende und entgegengefetzte künftlerifche Gefühls- und Phantafieweifen genußreich zu verfetzen.

Drittes Kapitel.

Die Erfahrungsgrundlage der Ästhetik.

1. Stünden wir noch in den Zeiten, wo Solger, Weiſſe und Hegel, Viſcher, Zeiſing und Carrière ihre Syſteme der Äſthetik entwickelten, ſo würde ich für geboten anſehen, ausführlich zu begründen, daß die Äſthetik wie jede andere Wiſſenſchaft, unmetaphyſiſch zu betreiben ſei und ſich von der Erfahrungswelt ihren Ausgangspunkt und ihre Ziele geben zu laſſen habe. In der Gegenwart, wo die Metaphyſik weit eher unter- als überſchätzt wird, genügt es, in aller Kürze hierauf hinzuweiſen. Die Äſthetik hat die Aufgabe, ohne metaphyſiſche Vorausſetzungen und unbekümmert um metaphyſiſche Ziele die durch die entſprechenden Erfahrungstatſachen geſtellten Fragen zu erörtern. Dieſe Auffaſſung liegt übrigens bereits in dem, was das erſte Kapitel entwickelt hat, eingeſchloſſen. Iſt die Äſthetik eine pſychologiſche Wiſſenſchaft, ſo iſt ſie damit zugleich als erfahrungsmäßig verfahrende Wiſſenſchaft bezeichnet. Ablehnung der metaphyſiſchen Äſthetik.

Hätte ein überirdiſcher, unendlicher Geiſt eine Äſthetik zu ſchaffen, ſo hätte es vielleicht einen Sinn, wenn er, wie es Weiſſe getan hat, damit begönne, der Idee der Schönheit innerhalb des abſoluten Geiſtes ihre Stelle zwiſchen der Idee der ſpekulativen Wahrheit und der Idee der Gottheit anzuweiſen, oder wenn er, wie Krauſe, ſofort die Blicke auf die höchſte unendliche Schönheit in Gott lenkte. Für das menſchliche Erkennen wäre dies ein verkehrtes Verfahren. Denn dies hieße, das beſtimmt und deutlich Vorſtellbare vom Dunklen und Unvorſtellbaren aus begründen, dem Sicheren und Nahen vom Unſicheren und Fernen, ja Unerreichbaren aus beikommen wollen. Wenn man im beſonderen dem Ewigen, Unendlichen, Gott geradezu Schönheit zuſchreibt, ſo bedeutet dies, einen Begriff in jene Höhen übertragen, für deſſen feſte Geſtaltung es nur in den Niederungen

der ſinnlichen Erſcheinung ſichere Anhaltspunkte gibt, und der nur im Sinne entfernteſter und dunkelſter Analogie auf jene Gebiete angewandt werden könnte.

Metaphyſik als Abſchluß der Äſthetik.

So ſehr ich aber auch ablehne, die Äſthetik mit metaphyſiſchen Vorausſetzungen zu beginnen und bei Erörterung der durch die äſthetiſchen Erfahrungstatſachen aufgegebenen Fragen metaphyſiſche Ziele ins Auge zu faſſen, ſo bin ich doch anderſeits weit davon entfernt, aus der Äſthetik alles Metaphyſiſche ausſchließen zu wollen. Wie in Pſychologie, Ethik und jeder anderen philoſophiſchen Wiſſenſchaft, ſo führt auch in der Äſthetik die Behandlung der durch die Erfahrung geſtellten Aufgaben ſchließlich von ſelbſt zu gewiſſen metaphyſiſchen Frageſtellungen. Vor allem entſteht für jeden, der ſich nicht durch allzu ängſtliche erkenntnistheoretiſche Bedenken das natürliche Weiterfragen abſchneidet, im Fortgang der äſthetiſchen Unterſuchungen die Frage, ob und inwieweit das Reich der äſthetiſchen Werte mit dem Weſen des Menſchen und der Welt zuſammenhänge, ob und inwieweit die Erſcheinungen des Schönen, Erhabenen u. s. w. zur Menſchheits- und Weltteleologie gehören; ſodann auch die Frage, welche Folgerungen ſich aus der Tatſache des Schönen für die Auffaſſung vom Weſen der Welt ergeben. So unmethodiſch es wäre, wenn der Äſthetiker ſein Bemühen von vornherein auf die Erledigung dieſer metaphyſiſchen Sorgen richten wollte, ſo wird er doch im ſpäteren Verlauf ſeiner Betrachtungen an vielen Stellen dazu hingedrängt werden, anzuerkennen, daß die Äſthetik nur in metaphyſiſchen Erwägungen ihren Abſchluß finden kann. Man braucht nicht Metaphyſiker von der Art Platos oder Schellings, Giordano Brunos oder Frohſchammers zu ſein und könnte die Äſthetik doch mit einem Ausblick auf die Möglichkeit ſchließen, daß Schönheit und Phantaſie von mehr als nur pſychologiſcher und entwickelungsgeſchichtlicher Bedeutung ſeien, und daß das Schaffen des Weltgeiſtes zum Teil nach Analogie mit dem künſtleriſchen Schaffen aufzufaſſen ſei. Die Metaphyſik der Äſthetik iſt ſonach der prinzipiell abſchließende Teil dieſer Wiſſenſchaft. Dabei mag allerdings ſofort zugeſtanden werden, daß die Metaphyſik der Äſthetik bei weitem nicht von der Wichtigkeit und auch nicht von dem Fragen-Umfange iſt wie etwa die Metaphyſik der Pſychologie oder Ethik.[1])

[1]) Eine ähnliche Stellung zur Metaphyſik der Äſthetik ſcheint mir Karl Groos zu haben (Der äſthetiſche Genuß. Gießen 1902; S. 4). Man vergleiche auch

2. Wenn nun alſo die Äſthetik auf Erfahrungsgrundlagen zu errichten iſt, ſo erhebt ſich die Frage, worin dieſe beſtehen. Nach den Erörterungen des erſten Kapitels kann es nicht zweifelhaft ſein, daß ſämtliche Erfahrungsgrundlagen der Äſthetik pſychologiſcher Natur ſind. Es kommt jetzt nur darauf an, zu ſehen, ob ſie ſich in gewiſſe Gruppen gliedern laſſen. Erfahrungsgrundlage: 1. die Innenerlebniſſe des Äſthetikers.

Die grundlegende Stelle kommt den äſthetiſchen Erfahrungen zu, die der Äſthetiker in ſich ſelbſt macht. Nur was er ſelbſt äſthetiſch geſchaut, gefühlt, genoſſen, geſchaffen hat, iſt ihm unmittelbar zugänglich. Wie es mit dem äſthetiſchen Verhalten anderer Perſonen, und gehörten dieſe auch zu ſeiner nächſten Umgebung, beſtellt iſt, kann er immer nur durch einen ſei es ausdrücklichen, ſei es ſtillſchweigenden Schluß von ſeinen eigenen äſthetiſchen Erfahrungen aus erkennen. Auch wenn ihm Kunſtwerke über die Vorgänge in der Künſtlerſeele Aufſchluß geben ſollen, kann dies immer nur dadurch geſchehen, daß er für die Vorſtellung vom Schaffen des Künſtlers überhaupt und im beſonderen dieſes beſtimmten Künſtlers in ſeinen perſönlichen äſthetiſchen Innenerlebniſſen die geeigneten Anknüpfungspunkte findet. Darin eben liegt die ungeheure und unvergleichliche Wichtigkeit der ſelbſterlebten äſthetiſchen Innenvorgänge, daß wir uns immer nur mit ihrer Hilfe die äſthetiſchen Vorgänge in den anderen Menſchen vorſtellen können. Ohne das beſtändige Zurückgehen auf unſere eigenen äſthetiſchen Erfahrungen würde uns alles, was uns die anderen Menſchen ſei es durch Kunſtwerke oder durch ſprachliche Mitteilungen oder durch Mienen und Bewegungen über ihre äſthetiſchen Vorgänge ſagen, unverſtändlich und ſinnlos bleiben.

Es iſt daher von ausſchlaggebender Wichtigkeit, daß der Äſthetiker eine reichhaltige und vielſeitig entwickelte äſthetiſche Innenwelt aufzuweiſen habe. Nur dann wird er in ſeinen Erfahrungen die nötigen Anknüpfungspunkte finden, um die äſthetiſchen Welten anders geartеter, fernliegender Individuen, Völker und Zeiten richtig zu würdigen; und nur dann auch wird es ihm gelingen, äſthetiſche Feſtſtellungen in der Richtung des Allgemeingültigen hin vorzunehmen. Tritt an den äſthetiſchen Erlebniſſen des Äſthetikers in auffallendem Grade Einſeitigkeit und Enge hervor, ſo beſteht die Gefahr — und

die bemerkenswerten Betrachtungen, die ſich in der Äſthetik von FRIEDRICH BOUTERWEK (2. Aufl. Göttingen 1815) über das Verhältnis der Äſthetik zur Metaphyſik finden (Bd. 1, S. 11 ff.).

zwar um ſo mehr, je reicher, ſtärker und tiefer ſich ſein äſthetiſches Fühlen innerhalb jener Einſeitigkeit und Enge entwickelt hat —, daß er das Allgemeingültige unwillkürlich auf ſeine perſönliche Eigenart zuſchneiden werde. Novalis und Grillparzer können in ihren Ausſprüchen äſthetiſcher Natur nach zwei entgegengeſetzten Einſeitigkeiten hin als Beiſpiele dienen.

Von beſonderem Vorteil wird es für den Äſthetiker ſein, wenn ſeine äſthetiſchen Innenerfahrungen nicht bloß aus Betätigungen des künſtleriſchen Aufnehmens beſtehen, ſondern auch künſtleriſches Schaffen in ihrem Umkreiſe aufweiſen. Das freilich iſt naturgemäß ein ſeltener Fall, daß der Äſthetiker zugleich ein Künſtler hohen Ranges iſt. Schiller iſt ein Beiſpiel dafür; bis zu gewiſſem Grade auch Jean Paul und Richard Wagner; doch hat bei ihnen das Künſtlergenie das begriffliche äſthetiſche Überlegen nicht in dem hohen Grade wie bei Schiller zur Entwicklung kommen laſſen. Auch Leſſing und Herder können nur in gewiſſem Grade als Beiſpiele für jene Vereinigung angeſehen werden. Bei ihnen hat umgekehrt das dichteriſche Schaffen unter der Begriffsarbeit gelitten. Als eine Annäherung in anderer Weiſe kann Friedrich Viſcher gelten. So ſelten nun alſo auch das Zuſammenfallen hoher Künſtlerſchaft und äſthetiſcher Begriffsarbeit in einer Perſönlichkeit iſt, ſo leicht iſt es doch möglich, daß der Äſthetiker ſich mit gewiſſem Glück in der einen oder anderen Kunſt verſucht. Dieſer (in gutem Sinn verſtandene) Dilettantismus in irgend einer Kunſt iſt für den Äſthetiker von unſchätzbarem Wert. Vor allem das Verſtändnis für das künſtleriſche Schaffen wird ihm dadurch in hohem Grade erleichtert werden. Wer ſich auch nur in irgend einem kleinen Gebiet der Kunſt ſelbſtändig verſucht hat, beſitzt in der dabei erlebten Geiſtesverfaſſung eine weittragende Hilfe, wenn er über die Stimmungen, Erregungen, Schauungen beim künſtleriſchen Schaffen in ſeiner Äſthetik ſprechen will. Von dem vielen Beherzigenswerten, was Lichtwark über den geſunden Dilettantismus als ein treffliches Mittel für die Erziehung zum Verſtändnis der bildenden Kunſt ſagt, gehört mancherlei hierher.[1])

Erfahrungsgrundlage: 2. Äußerungen anderer über ihr äſthetiſches Erleben.

3. Die perſönlichen äſthetiſchen Erfahrungen des Äſthetikers bedürfen natürlich der Ergänzung durch die Äußerungen anderer über

[1]) Man leſe von LICHTWARK etwa: Wege und Ziele des Dilettantismus (München 1894), S. 22 ff. oder: Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus (Dresden 1897), S. 15 f., 21 ff.

ihr äſthetiſches Erleben. Dieſe Äußerungen ſind entweder ausdrückliche Mitteilungen, abſichtliche Bekenntniſſe über die eigenen Innenvorgänge, oder ſie haben mit ſolcher Abſicht nichts zu ſchaffen, ſie entſpringen anderen Antrieben. Am meiſten iſt dies bei den unwillkürlichen Gefühlsausbrüchen der Fall, wie ſie nach ſtarken äſthetiſchen Eindrücken zu erfolgen pflegen. Ohne Zweifel bilden die Äußerungen der erſten Art eine für den Äſthetiker weit wichtigere Erfahrungsgrundlage.

Durch unſere Umgebung, durch unſeren Verkehr erfahren wir bei den verſchiedenſten Gelegenheiten, ſei es mehr auf die erſte oder zweite Weiſe, wie ſich andere Individuen in künſtleriſcher Hinſicht verhalten. Wie mannigfaltige Gelegenheit bieten nicht allein ſchon Theater, Konzerte, Ausſtellungen zum Austauſch der individuellen Gefühls- und Geſchmacksunterſchiede! Für den Äſthetiker werden dieſe ihm in Fülle zufließenden Erfahrungen über das äſthetiſche Verhalten anderer oft in hohem Grade lehrreich ſein. Im Vergleiche zu ſeiner eigenen Verhaltungsweiſe wird er bei anderen bald gröberen, unentwickelteren, bald vielleicht, wenn er nur genug unbefangen iſt, feineren, erleſeneren, entwickelteren künſtleriſchen Geſchmack feſtzuſtellen haben, und er wird nicht nur von dieſen, ſondern auch von jenen Fällen lernen können.

Von beſonderem Werte ſind natürlich für ihn die Mitteilungen ſolcher Perſonen, die durch ihre künſtleriſche Bildung hervorragen, und denen man die Fähigkeit zutrauen darf, ſich über ihr äſthetiſches Erleben zuverläſſig und klar zu äußern. Namentlich wenn die äſthetiſchen Bekenntniſſe von großen Künſtlern herrühren und die Innenvorgänge ihres Schaffens betreffen, kommt ihnen eine hohe Bedeutung zu. Jeder bedeutende Künſtler, der uns durch Mitteilungen in die innere Werkſtätte ſeines Sinnens und Geſtaltens blicken läßt, liefert dem Äſthetiker einen Beitrag für ſeine Lehre vom künſtleriſchen Schaffen. Beſonders Dilthey hat in ſeiner Poetik auf die „Selbſtzeugniſſe der Dichter“ Gewicht gelegt.[1]) Friedrich v. Hausegger[2]) und andere ſind ihm hierin gefolgt.

[1]) Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters, a. a. O. S. 401 ff.

[2]) Friedrich v. Hausegger, Das Jenſeits des Künſtlers. Wien 1893. S. 18 ff. Hausegger hat auch eine Umfrage bei Tonkünſtlern, Dichtern und Malern veranſtaltet und ſie erſucht, ſich über die Vorgänge bei ihrem Schaffen zu äußern. Die zum Teil hochintereſſanten Antworten, die er erhalten, ſind in der Neuen Deutſchen Rundſchau, 1897, S. 951 ff. und S. 1033 ff. veröffentlicht.

Man darf freilich ſolche Bekenntniſſe der Künſtler auch nicht überſchätzen. Denn es fragt ſich immer, ob alles, was ſie von ſich ausſagen, wirklich auf unbefangener Beobachtung beruhe, ob ſie nicht mancherlei in ſich hineingedeutet und hineingeſteigert oder auch verallgemeinert haben. Und ferner iſt zu bedenken, daß von dem, was ein Künſtler von ſich bekennt, vielleicht nicht weniges ausſchließlich für dieſe ſeine einzigartige Individualität Bedeutung hat und daher nicht verwertet werden darf, wenn von dem künſtleriſchen Schaffen ein typiſches Bild entworfen werden ſoll, und daß ſich außerdem dieſe rein individuellen Züge der künſtleriſchen Beichten von dem, was in ihnen als mehr oder weniger allgemein geltend angeſehen werden darf, keineswegs immer klar und ſicher ſcheiden laſſen.

Bedeutung des Experimentes für die Äſthetik.

Man hat dieſe Mitteilungen anderer über ihr äſthetiſches Erleben auch experimentell zu bedingen und einzufangen unternommen. Bekannt ſind die ſtatiſtiſchen Unterſuchungen, die Fechner beſonders mit dem Geſchmack für einfachſte räumliche Formen angeſtellt hat.[1]) Oder es mag an Ernſt Meumanns eindringende „Unterſuchungen zur Pſychologie und Äſthetik des Rhythmus“ erinnert werden.[2]) Ich laſſe dahingeſtellt, wieweit es gelingen wird, das pſychologiſche Experiment für eigentümlich äſthetiſche Fragen mit Nutzen in Anwendung zu bringen. Wenn ich indeſſen erwäge, von wie zuſammengeſetzter und verwickelter Natur die äſthetiſchen Vorgänge ſind, wie leicht ferner ihr naives, unwillkürliches Verlaufen durch die Abſicht des Verſuchs (ſchon durch eine einfache Frageſtellung) geſtört werden kann, wie ſehr endlich Wert und Unwert der äſthetiſchen Regungen und Urteile von der ganzen jeweiligen Perſönlichkeit, von ihren Anlagen, ihrer Bildung, Entwicklung, Stimmung abhängen: ſo ſcheint es mir, daß ſich mit aller experimentellen Behandlung immer nur äſthetiſche Vorfragen einfachſter Art werden in Angriff nehmen laſſen. Auch die umfangreiche Verwertung, die das Experiment in der gehaltvollen Darſtellung findet, die Wundt in dem dritten Bande ſeiner phyſiologiſchen Pſychologie mit einer die Fülle von Kleinarbeiten durch ordnende und beherrſchende Geſichtspunkte bewältigen-

---

[1]) Fechner, Zur experimentalen Äſthetik. Leipzig 1871. — Vorſchule der Äſthetik, 14. Abſchnitt.

[2]) Ernst Meumann, Unterſuchungen zur Pſychologie und Äſthetik des Rhythmus. Leipzig 1894.

den Kraft von den äſthetiſchen Elementargefühlen gibt, vermochte mich in dieſer Überzeugung nicht wankend zu machen.

Erfahrungsgrundlage: 3. die Kunſtwerke.

4. Zu den äſthetiſchen Selbſterlebniſſen und den Äußerungen anderer über ihr Erleben kommen als dritter Erfahrungskreis die Kunſtwerke hinzu. Wenn mir ein gebildeter, in Selbſtbeobachtung geübter Menſch etwas über ſein äſthetiſches Leben mitteilt, ſo bezeichnen ſeine Worte unmittelbar äſthetiſche Innenvorgänge. Ein ſolches unmittelbares Hinweiſen findet von den Kunſtwerken aus nicht ſtatt. Hier bedarf es zahlreicher und häufig wenig ſicherer Mittelglieder, um ſich den Weg zu den entſprechenden Vorgängen in der Künſtlerſeele zu bahnen. Trotzdem iſt das Wichtige und Unentbehrliche der Kunſtwerke für alle äſthetiſche Arbeit ſo augenſcheinlich, daß wenige Worte darüber genügen. Nicht nur etwa die Lehre vom künſtleriſchen Schaffen, ſondern auch die Gliederung des Äſthetiſchen nach Grundgeſtalten, Stilen, Künſten, Kunſtzweigen, ebenſo natürlich auch die Erkenntnis der geſchichtlichen Entwicklung des äſthetiſchen Fühlens, aber auch die grundlegenden Unterſuchungen über das äſthetiſche Aufnehmen und Genießen, kurz alle Teile der Äſthetik ſetzen reiche Kenntnis der Kunſtwerke und ſorgfältige Verarbeitung der aus ihnen gewonnenen Erfahrungen voraus. Schon um ſein künſtleriſches Gefühl immer auf der Höhe zu erhalten, bedarf der Äſthetiker beſtändiger vielſeitiger Fühlung mit den Schöpfungen der Kunſt.

Erfahrungsgrundlage: 4. die Natur.

5. Soll die Aufzählung der Erfahrungsgrundlagen für die Äſthetik vollſtändig ſein, ſo dürfen endlich auch die Geſtalten und Vorgänge der Natur nicht fehlen. Nach ſo verſchiedenen Seiten freilich wie die Kunſtwerke kommen ſie für die Äſthetik nicht in Betracht. Abgeſehen davon, daß der Äſthetiker auch mit ihnen in beſtändiger Berührung bleiben muß, um ſein äſthetiſches Fühlen friſch und beweglich zu erhalten, ſind ſie für ihn insbeſondere darum von unerſetzlichem Wert, weil nur aus ihnen gelernt werden kann, welche äſthetiſchen Werte uns durch die Natur geboten werden, mit welcher Fülle von äſthetiſchen Anregungen uns die Natur entgegenkommt. — Es braucht kaum hervorgehoben zu werden, daß auch dieſe vierte Erfahrungsquelle durchaus im pſychologiſchen Sinne gemeint iſt. Unter den Geſtalten und Vorgängen der Natur ſind nicht die transſubjektiven Grundlagen der Natur zu verſtehen, ſondern die in unſere künſtleriſch erregte Perſönlichkeit aufgenommenen Wahrnehmungen von der Natur.

So dürfen wir alſo zuſammenfaſſend ſagen: die Erfahrungsgrundlage für die Äſthetik beſteht erſtens aus dem, was der Äſthetiker in ſich ſelbſt äſthetiſch erlebt; zweitens aus dem, was andere über ihre äſthetiſchen Erlebniſſe äußern und mitteilen; drittens aus den Offenbarungen, mit denen die Künſtler in ihren Schöpfungen an uns herantreten, und viertens aus der äſthetiſchen Sprache der Naturgeſtalten und Naturvorgänge. Man könnte über das Verhältnis der beiden erſten Erfahrungsquellen zu den beiden letzten verſchiedene erkenntnistheoretiſche Betrachtungen anſtellen. Doch ſtünde die Weitläufigkeit dieſer Erwägungen nicht im Einklange mit ihrer verhältnismäßig geringen Wichtigkeit für die Äſthetik. Daher gehe ich darüber hinweg.

Bedeutung der Phyſiologie für die Äſthetik.

6. Vielleicht erhob ſich für manchen die Frage, warum nicht auch gewiſſe Gruppen phyſiologiſcher Tatſachen unter den Erfahrungsgrundlagen der Äſthetik aufgeführt wurden. Es durfte dies einfach darum nicht geſchehen, weil das Phyſiologiſche, ſoweit es überhaupt für äſthetiſche Unterſuchungen in Betracht kommen kann, ſchon in der pſychologiſchen Grundlage der Äſthetik mit eingeſchloſſen liegt. Die Phyſiologie iſt für gewiſſe Fragegebiete eine Hilfswiſſenſchaft der Pſychologie. Mehr iſt ſie nicht. Ja es darf die Hilfe, die der Pſychologie von jener aus erwächſt, nicht als entſcheidend und rätſellöſend angeſehen werden. Nur für das grobe und verblendete Auge entſteht der Schein, als ob durch phyſiologiſche Begriffe und Tatſachen Aufklärungen in der Pſychologie gegeben werden könnten. Die Phyſiologie vermag die Pſychologie nur auf gewiſſe Abhängigkeitsverhältniſſe zwiſchen Bewußtſein und Leib hinzuweiſen und für die Aufſtellung von Hypotheſen über dieſe Abhängigkeit Fingerzeige zu geben. Ja es fragt ſich, ob nicht die Hilfe bedeutend größer iſt, die umgekehrt der Phyſiologie durch die Pſychologie zu teil wird. In der Tat wäre die Phyſiologie der Sinne und des Gehirns ohne Pſychologie völlig ratlos; nach Frageſtellungen wie Antworten hat die Pſychologie für jene phyſiologiſchen Gebiete die Bedeutung einer Pfadfinderin.

Hiernach kommt die Phyſiologie für die Äſthetik nur in ſehr beſcheidenem Umfange und Grade in Betracht. Wenn die Äſthetik beiſpielsweiſe das Aufnehmen mit Auge und Ohr behandelt, ſo werden natürlich mit der Pſychologie des Sehens und Hörens zugleich die Hilfeleiſtungen, die ihr hierin von der Phyſiologie zu teil werden, mit herangezogen. Dagegen wäre es ſo verkehrt als möglich, zu meinen, daß allein ſchon durch die Betrachtung der phyſiologiſchen

Vorgänge beim Sehen und Hören Aufſchlüſſe oder auch nur Fingerzeige über das, was an der Raumgeſtaltung, an Farben und Tönen äſthetiſch befriedigt oder nicht befriedigt, zu gewinnen ſeien. Nur das kritik- und gedankenloſe Befangenſein in dem nebelhaften Zauber, der wahrhaft anſteckend in unſeren Tagen von allem ausgeht, was nur ungefähr und obenhin naturwiſſenſchaftlich klingt, macht es verſtändlich, daß man gegenwärtig vielfach von phyſiologiſcher Äſthetik reden hört. Wahrhaft abſchreckende Beiſpiele hierfür haben Georg Hirth, Guſtav Naumann, Karl Lange geliefert.[1]) Auch für Nietzſche, der einerſeits den Menſchen ins Herrliche und Machtvolle emporſteigert, anderſeits ſich im Herunterdrücken des Menſchen ins kläglich Irdiſche nicht genug tun kann, ſtellt ſich das Pſychologiſche in der Äſthetik unter der verdunkelten, verzerrten, unfruchtbaren Geſtalt des Phyſiologiſchen dar.[2]) Wo ſich eine Äſthetik als phyſiologiſch ankündigt, dort kann man mit faſt unbedingter Sicherheit eine über ſich ſelbſt in den grundlegenden Fragen unklare, wo nicht gar eine wilde und mythologiſche Pſychologie erwarten.

Geſchichtliche Bemerkungen.

7. In Deutſchland erhielt ſich in der Äſthetik die Denkweiſe der ſpekulativen Philoſophie ganz beſonders lange. Die Wandlung in dieſer Hinſicht zu ſchildern, liegt, wie alle geſchichtliche Darſtellung, außerhalb der Grenzen dieſes Buches. Nur ſoviel ſei bemerkt, daß erſt, nachdem Kirchmann, Köſtlin, Fechner ihre grundlegenden Arbeiten geliefert hatten und Friedrich Viſcher in den Kritiſchen Gängen ſeine eigene ſpekulative Äſthetik einer ausführlichen Kritik unterzogen hatte, in Deutſchland eine erfahrungsmäßige Methode in der Behandlung der prinzipiellen äſthetiſchen Fragen herrſchend wurde. Übrigens hatte ſchon Herder die Äſthetik „von oben herab“ verworfen. Die Schönheit gilt ihm als ein „ſchwerer, langſamer Begriff“, der nur aus breiter Erfahrungsgrundlage als letztes Ergebnis gewonnen werden kann. Und Schleiermacher widerlegt, wenn er auch ſelbſt keineswegs

[1]) GEORG HIRTH, Aufgabe der Kunſtphyſiologie. 2 Bände. München und Leipzig 1891. GUSTAV NAUMANN, Geſchlecht und Kunſt. Prolegomena zu einer phyſiologiſchen Äſthetik. Leipzig 1899. Den pſychologiſchen Standpunkt dieſer Schrift habe ich in meiner Abhandlung „Die pſychologiſchen Quellen des äſthetiſchen Eindrucks“ (in der Zeitſchrift für Philoſophie und philoſophiſche Kritik, Bd. 117) charakteriſiert (S. 179 ff.). CARL LANGE, Sinnesgenüſſe und Kunſtgenuß. Beiträge zu einer ſenſualiſtiſchen Kunſtlehre. Herausgegeben von HANS KURELLA. Wiesbaden 1903.

[2]) Vgl. hierzu JULIUS ZEITLER, Nietzſches Äſthetik (Leipzig 1900); beſonders den Abſchnitt „Phyſiologiſche Äſthetik“ (S. 265 ff.).

erfahrungsmäßig verfährt, die Möglichkeit einer Konſtruktion von oben in der Äſthetik mit treffenden Gründen.[1])

So ſehr ich es indeſſen auch für ein Glück halte, daß die metaphyſiſche Behandlung der äſthetiſchen Fragen aufgehört hat, ſo ſoll doch damit keineswegs die Wertloſigkeit oder auch nur die Geringwertigkeit der metaphyſiſchen Äſthetik behauptet ſein. Was im beſonderen die Äſthetik der nachkantiſchen Metaphyſik betrifft, ſo zeichnet ſie ſich geradezu durch tiefe Blicke in die Natur des Schönen und der Kunſt, durch eine gewiſſe Kongenialität für das Eindringen in die Geheimniſſe des Äſthetiſchen aus. Auch ihren metaphyſiſchen Verſtiegenheiten liegt häufig etwas menſchlich Wahres, auch ihren Unbedingtheiten eine richtige Wahrnehmung oder Ahnung zu Grunde. Es iſt eben ſo, daß bei Schelling, Hegel, Schopenhauer und ihren Geiſtesverwandten ihre eigentümliche Metaphyſik nach manchen Richtungen einen günſtigen, fruchtbaren Boden für das Entſpringen bedeutſamer äſthetiſcher Einſichten, eine zweckmäßige Vorbereitung für das Eindringen in die Wunder des Schönen bildet. Die verächtliche, ſchmähende Behandlung dieſer Äſthetiker hat zumeiſt in Unkenntnis und in Unfähigkeit, ſie zu verſtehen, ihren Grund. Jonas Cohn hat Recht, wenn er ſagt: „Es ſcheint zur Zeit in der Tat wichtiger, von ihnen (nämlich den Metaphyſikern der Äſthetik) zu lernen, was ſie an tiefen und gründlichen Einſichten in das Wertgebiet des Äſthetiſchen gewonnen haben, als ſich an ihren Irrtümern zu reiben.“[2])

---

[1]) Herder im vierten Kritiſchen Wäldchen. Hempelsche Ausgabe Bd. 20, S. 434, 513. Schleiermacher, Vorleſungen über die Äſthetik. Berlin 1842. S. 38 f.

[2]) Jonas Cohn, Allgemeine Äſthetik, S. 9.

Viertes Kapitel.

Die Ästhetik als normative Wissenschaft.

Moraliſche und äſthetiſche Normen.

1. Iſt die Äſthetik auch eine pſychologiſch begründete Wiſſenſchaft, ſo geht ſie doch nicht in der Pſychologie auf. Sie iſt ebenſoſehr eine normative Wiſſenſchaft. Sie ſpricht ein Sollen aus, wenn auch kein moraliſches. Sie ſtellt das Vorhandenſein gewiſſer wertvoller Bedürfniſſe, die Tatſache des berechtigten Verlangens nach Erreichung gewiſſer Ziele feſt und ſpricht demgemäß Sätze aus, die, genau genommen, ſämtlich folgende Form haben: „Auf Grund des Vorhandenſeins einer beſtimmten Art menſchlich wertvoller Ziele besteht für die Anſchauung, das Gefühl und die Phantaſie (die anderen etwa in Betracht kommenden ſeeliſchen Äußerungsweiſen mögen ungenannt bleiben) das Erfordernis, ſich in einer beſtimmten Weiſe zu verhalten.“ Man kann auch mit Liebmann ſagen: die Äſthetik beruht auf Werturteilen.[1])

Freilich beſtehen gewaltige Unterſchiede zwiſchen den moraliſchen und den äſthetiſchen Normen. Nur auf einen ſei hier hingewieſen. Das Moraliſche iſt ein Maßſtab, der für die geſamte Lebensführung gilt. In allen ſeinen Äußerungen fällt das Leben inſofern unter den Geſichtspunkt des Moraliſchen, als nichts von uns ausgehen ſoll, was widermoraliſch wäre. Auch wo wir uns naiv und unwillkürlich verhalten, der Eingebung des Augenblickes folgen, aus Stimmung und Trieb heraus handeln, an keine moraliſchen Grundſätze denken (und ich bin geneigt, dieſer Art Äußerungen einen weiten Spielraum zuzugeſtehen), ſoll doch keine Verletzung des Moraliſchen ſtattfinden.

Ganz anders ſteht es mit den äſthetiſchen Normen. Das Äſthetiſche tritt nicht mit dem Anſpruch an uns heran, daß alle unſere

[1]) Otto Liebmann, Gedanken und Tatſachen. Bd. 2, S. 360.

Lebensäußerungen ſich nach ihm richten ſollen. Hier kommt es auf die Anlage, das Können, ſodann aber auch auf Lebensaufgabe, Beruf, und auf die beſonderen Zwecke der jeweiligen Lage an. Wenn jemand ſagt: ich habe nicht die Fähigkeit, mich äſthetiſch zu verhalten; oder: mir liegt meiner Lebensaufgabe wegen alles äſthetiſche Verhalten ferne; oder: dieſe beſtimmten Umſtände verbieten mir ein äſthetiſches Verhalten, ſo verlieren die äſthetiſchen Normen von vornherein ihr Recht. Es wäre abgeſchmackt, die Naturbetrachtung des Durchſchnittsbauern oder etwa die Gefühle, die ſich in Spinoza oder Kant während ihrer Arbeitsſtunden entwickelten, oder auch den ſittlichen Abſcheu, den ein Künſtler angeſichts des maleriſchen, aber laſterhaften Treibens an einem verrufenen Beluſtigungsorte empfindet, unter äſthetiſchen Maßſtab ſtellen und, weil dieſe Verhaltungsweiſen ihm nicht entſprechen, verurteilen zu wollen. Die äſthetiſchen Normen gelten ſonach nur unter der Vorausſetzung, daß erſtens äſthetiſches Können und zweitens die Abſicht äſthetiſchen Verhaltens vorliegt.

Beſtreitung des normativen Charakters der Äſthetik.

2. Iſt denn nun aber die Äſthetik wirklich eine normative Wiſſenſchaft? Oder hat nicht vielmehr die Anſicht Recht, die der Äſthetik ausſchließlich Aufgaben zuweiſt, die ſich im Tatſächlichen bewegen? Geht die Äſthetik nicht völlig auf in ein Beſchreiben, Zergliedern, Verknüpfen vorhandener Tatſachen, nämlich der ſeeliſchen Vorgänge im Betrachter und Künſtler? Baut die Äſthetik nicht in die blaue Luft hinein, wenn ſie über das Tatſächliche hinausgehen und Forderungen erheben will, denen das Tatsächliche ſich fügen ſolle? Würde ſie damit nicht in das Reich der Hirngeſpinſte hinausſchweifen? Wenn ſie die tatſächlich vorhandenen Bedingungen und Geſetze des äſthetiſchen Gefallens und des künſtleriſchen Schaffens klargelegt hat: wo ſollte ſie dann noch die Berechtigung hernehmen zur Aufſtellung von Sätzen, die das Tatſächliche meiſtern, verändern, verbeſſern wollten? Kurz es fragt ſich, ob nicht die gegenwärtig weit verbreitete Überzeugung Recht hat, wonach die Äſthetik, wie das Schlagwort lautet, nur als beſchreibende Wiſſenſchaft gelten ſoll.

Ich habe in meinen Äſthetiſchen Zeitfragen[1]) einige Belege für die weite Verbreitung der Überzeugung von dem beſchreibenden Charakter der Äſthetik gegeben. Beſonders wies ich dort auf Taine,[2])

[1]) Äſthetiſche Zeitfragen. Vorträge. München 1895. S. 206 f., 254 ff.

[2]) JULIUS ZEITLER übt in ſeinem Buche „Die Kunſtphiloſophie von Hippolyte Adolphe Taine“ (Leipzig 1901) an den Grundlagen der Äſthetik Taines in beachtenswerter Weiſe Kritik.

Georg Brandes, Wilhelm Scherer und auf zahlreiche Kunſtſchriftſteller moderner Richtung, wie Bahr und Muther, hin. Ich füge einige Namen hinzu. Durch beſondere Schroffheit ragt Max Burckhard hervor. Das die Kunſt beherrſchende Hilfszeitwort ſei „Können", nicht „Sollen".[1]) Weit maßvoller iſt Lipps. Er hält die Äſthetik für normativ, aber er gibt nicht zu, daß das Normative über das Pſychologiſche hinausgehe und durch das Normative in die Methode der Äſthetik etwas hineinkomme, was der Pſychologie fremd iſt. Die Äſthetik könne niemals etwas anderes als pſychologiſche Tatſachen geben. Auch das Normative ſei eben nur als pſychologiſche Tatſache vorhanden. Oder von der anderen Seite ausgedrückt: die Einſicht in den tatſächlichen Sachverhalt ſei zugleich eine äſthetiſche Vorſchrift.[2]) Es hängt dieſe Anſicht mit der Grundanſchauung zuſammen, die Lipps von der Stellung der Pſychologie im Reiche des Wiſſens hat. Von einem anderen Schriftſteller, der die normenloſe Äſthetik im Namen des Individualismus fordert, — ich meine Gurlitt — wird gleich weiterhin die Rede ſein.

Woraus ſich die Zunahme der Gegnerſchaft gegen die normative Äſthetik erklären läßt.

1. Naturwiſſenſchaftlicher Aberglaube.

3. Von verſchiedenen Seiten aus fließen Urſachen zuſammen, die das Überhandnehmen der Gegnerſchaft gegen die normative Äſthetik begünſtigen. Einmal wirkt ſchon der Zauber des Naturwiſſenſchaftlichen, der der Ausmerzung des Sollens und der Alleinherrſchaft des Tatſächlichen anhaftet, auf viele Köpfe beſtechend und verblendend. Der naturwiſſenſchaftliche Aberglaube bildet in unſerer aufklärungsſtolzen Zeit eine ungeheure Macht. Wohin man blickt, ſieht man ihn die Eigentümlichkeiten der Gebiete des Bewußtſeins und Geiſtes durch ſchiefe Übertragung naturwiſſenſchaftlicher Begriffe verdunkeln und entſtellen. Auch die Lehre von der Äſthetik als einer nur beſchreibenden Wiſſenſchaft iſt zum teil auf Rechnung des naturwiſſenſchaftlichen Aberglaubens zu ſetzen. Weil es in den Naturwiſſenſchaften kein Sollen gibt, darum ſei es auch aus den Geiſteswiſſenſchaften zu verbannen!

2. Überſchätzung der Umwelt.

Sodann iſt es ein beſonderer Begriff, der, zwar im Gebiete des Geiſtes wohlberechtigt und in hohem Grade förderlich, übertrieben zu werden pflegt und ſo die Folgerung nach ſich zu ziehen ſcheint, daß es keine äſthetiſchen Normen geben könne. Es iſt der Begriff

[1]) Max Burckhard, Äſthetik und Sozialwiſſenſchaft. Stuttgart 1895. S. 46 ff.

[2]) Theodor Lipps, Dritter äſthetiſcher Litteraturbericht. Im Archiv für ſyſtematiſche Philoſophie. Bd. 5, S. 95. Grundlegung der Äſthetik. Hamburg und Leipzig 1903. S. 2, 4.

der Umwelt. Ohne Zweifel verdanken wir jenen Denkern ſehr viel, die auf die ungeheuere Wichtigkeit der tauſendfachen Einflüſſe hingewieſen haben, die von den verſchiedenen Kreiſen der natürlichen und geiſtigen Umwelt auf die Entſtehung und Entwicklung der Erſcheinungen des geiſtigen Lebens ausgehen. Aber erſtlich darf man die große Bedeutung der Umwelt für das Werden und Leben der geiſtigen Erſcheinungen nicht dahin ſteigern, als ob ſie gänzlich oder auch nur in den Hauptſachen aus ihr erklärbar wären. Es darf das Individuum mit ſeinen urſprünglichen Anlagen, mit ſeinen oft überraſchenden Anſtößen und Anfängen, mit ſeinen ſchöpferiſchen Taten nicht überſehen werden. Ein Individuum, handle es ſich um einen Staatsmann, einen Künſtler oder ſonſt einen Beruf, in ſeiner Eigenart aus den Zeitverhältniſſen als ein Notwendiges erklären, nämlich wirklich erklären und nicht etwa bloß in einigen Zügen eine gewiſſe Verwandtſchaft aufweiſen: dies hat noch niemand von Proudhon und Taine bis zu den Marxiſten der Gegenwart vermocht. Zweitens aber iſt zu erwägen: ſelbſt wenn ſich alle Künſtler und Kunſtwerke aus den natürlichen und geiſtigen Mächten der Zeit reſtlos herleiten ließen, ſo wäre damit noch immer nichts gegen die normative Äſthetik geſagt. Denn auch nach der vollſtändigen Herleitung der Künſtler und Kunſtwerke aus den umgebenden Verhältniſſen bliebe noch immer die Frage übrig, ob ſich durch ſie Schauen, Gefühl, Phantaſie befriedigt finden. Beide Aufgaben haben miteinander nichts zu ſchaffen. Mögen immerhin alle Künſtler und Kunſtwerke nichts als notwendige Erzeugniſſe der Umwelt ſein: ſo iſt daneben ganz wohl möglich, daß aus der menſchlichen Natur beſtimmte Maßſtäbe und Forderungen folgen, an denen wir die Künſtler und Kunſtwerke meſſen, und denen gemäß wir uns zu ihnen zuſtimmend oder ablehnend verhalten. Über die Frage, ob es ſolche allgemeine Maßſtäbe und Forderungen für Künſtler und Kunſtwerke gebe, iſt durch die Theorie von der Allmacht der Umwelt nichts entſchieden.

3. Überſchätzung der Individualität des Künſtlers.

Doch auch von ganz anderer Seite her wird die Vorliebe für eine nur beſchreibende Äſthetik genährt. Neben der naturwiſſenſchaftlichen Denkweiſe (und dahin gehört auch die Übertreibung der Macht der Umwelt) iſt es eine gewiſſe einſeitige künſtleriſche Anſchauung, die gegen alle äſthetiſchen Normen verdächtig ſtimmt. Mit der Entwickelung der modernen Kunſt hängt zuſammen, daß vielfach die Individualität des Künſtlers ungeheuer überſchätzt wird. Es beſteht der Glaube, daß jede Künſtlerindividualität, wenn ſie nur eigenartig,

neu, überraſchend iſt, in der Kunſt volle Berechtigung hat, mag ſie wie immer ſich äußern. Wie in der vorhin gekennzeichneten Anſicht der Umwelt, ſo wird hier der Individualität des Künſtlers eine faſt oder ganz ſchrankenloſe Herrſchaft zugeſtanden. So erſcheinen alle äſthetiſchen Normen als Einſchnürungen des künſtleriſchen Könnens, als Gefährdungen der freien Eigenart.

Hierzu geſellt ſich dann noch naturgemäß die Überzeugung, daß auch rückſichtlich des äſthetiſchen Wohlgefallens und Mißfallens das Individuum als ſolches vollkommen berechtigt ſei. Es ſei abgeſchmackt, zu verlangen, daß das, was mir als ſchön erſcheint, auch anderen gefalle. So gibt es den Kunſtwerken gegenüber nur noch Stimmungskritik, nur noch Ausſprechen des jeweiligen ſubjektiven Eindrucks. Es ſoll Unverſtand oder Anmaßung ſein, äſthetiſche Maßſtäbe aufzuſtellen, die über den gegenwärtigen Zuſtand des Individuums, das ſie anlegt, hinaus Gültigkeit beanſpruchen. Es iſt klar, daß dort, wo dieſer bequeme, verblüffend einfache, ſich alles Denkens entſchlagende äſthetiſche Standpunkt herrſcht, nur von einem berichtenden Kundgeben der eigenen jeweiligen Eindrücke oder von einem Beſchreiben der Eindrücke anderer, niemals aber von irgend welchen Normen die Rede ſein kann. Das geiſtreiche Ausſprechen verwickelter, ſeltener, ſchwieriger Stimmungen wird gleichſam als Erſatz für die fehlende äſthetiſche Gedankenarbeit gefühlt. Dieſe äſthetiſch überaus wohlfeile Lehre vom richtungs- und zielloſen Gehenlaſſen findet ſich, grundſätzlich wenigſtens, in Gurlitts Werk über die deutſche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. So reich an vortrefflichen Darlegungen und Gedanken dieſes Werk ist, so minderwertig ist das äſthetiſche Glaubensbekenntnis des Verfaſſers.[1]) Es iſt nun einmal das Schickſal der Äſthetik und der Philoſophie überhaupt, daß nicht ſelten ſelbſt gelehrte, geiſtvolle, hochbedeutende Schriftſteller, wenn ihnen für dieſe Wiſſenſchaften eindringendes Verſtändnis fehlt, dieſen ihren perſönlichen Mangel naiv und wohlgemut dahin deuten, daß dieſe Wiſſenſchaften nichts taugen.

4. Starre Auffaſſung vom Normativen.

Indeſſen darf auch nicht verſchwiegen werden, daß auch die normative Äſthetik ſelbſt daran ſchuld iſt, wenn ſie mit Mißtrauen und Abneigung behandelt wird. Die Norm wurde nur zu häufig als ſtarres, abſtraktes, aller Entwicklung entrücktes Gebot hingeſtellt. Es hätte

[1]) Cornelius Gurlitt, Die deutſche Kunſt des neunzehnten Jahrhunderts. 2. Aufl. Berlin 1900. S. 496 ff.

der Norm der Trieb eingepflanzt werden ſollen, ſich vielgeſtaltig zu vermannigfaltigen, ſich anzupaſſen, ſich auszudehnen, ſich anzunähern, ſich umzugeſtalten. Statt deſſen wurde ſie aller Umwandlungsfähigkeit und Relativität entkleidet. Dazu kam noch, daß die äſthetiſchen Normen häufig zu Gunſten des Akademiſchen, Klaſſiſchen, bis jetzt Geltenden geſtaltet wurden und ſich von vornherein gegen die entgegengeſetzten Kunſtrichtungen abwehrend verhielten. Sie mußten daher von den Künſtlern und Kunſtfreunden als läſtiger Druck, als feindſeliges Hindernis aller freien und frohen Entwicklung, insbeſondere als Feſſel des künſtleriſchen Genies angeſehen werden. Den meiſten Künſtlern gilt der Äſthetiker noch heute als ein Mann, der von anſchauungsloſer Höhe herab der Entwicklung der Kunſt dunkle, magere, langweilige Formeln vorzuſchreiben wagt.

Begründung des normativen Charakters der Äſthetik.

4. Wenn die Auffaſſung begründet werden ſoll, daß die Äſthetik eine normative Wiſſenſchaft ſei, ſo kommt es darauf an, ob es eigentümliche äſthetiſche Bedürfniſſe gebe, die aus der Natur und Entwicklung des menſchlichen Seelenlebens hervorgehen. Wenn Anſchauung, Gefühl und Phantaſie vermöge ihrer allgemein menſchlichen Beſchaffenheit von einer gewiſſen Entwicklungshöhe an beſtimmte Bedürfniſſe mit ſich führen und demgemäß auf beſtimmte Befriedigungsweiſen angelegt ſind, ſo iſt damit natürlich auch geſagt, daß die Erfüllung dieſer Bedürfniſſe, die Erreichung dieſer Befriedigungen an beſtimmte Verhaltungsweiſen der Anſchauung, des Gefühls und der Phantaſie geknüpft iſt. Dieſe Verhaltungsweiſen ſind die Bedingungen, unter denen allein die Befriedigung jener aus Natur und Entwicklung des menſchlichen Seelenlebens ſich ergebenden äſthetiſchen Bedürfniſſe erfolgen kann. Und dieſe Bedingungen werden, wenn jene Bedürfniſſe wirklich aus dem Weſen des menſchlichen Seelenlebens folgen, gleichfalls von mehr als individueller, willkürlicher, zufällig wechſelnder Art ſein. Auch dieſe Bedingungen wurzeln dann in Natur und Entwickelung des Anſchauens, Gefühls und der Phantaſie und überhaupt des menſchlichen Seelenlebens. Sollen daher dieſe Bedingungen wiſſenſchaftlich ausgeſprochen werden, ſo kann dies nur in Form von Normen geſchehen. Die Befriedigung jener Bedürfniſſe iſt ein menſchlich wertvolles Ziel; und die äſthetiſchen Normen geben die Mittel und Wege an, durch die allein jenes Ziel erreicht werden kann. Zugleich ſind natürlich durch die äſthetiſchen Normen allerhand halbe, ſchiefe, verworrene, verkehrte Mittel, wie ſie erfahrungsgemäß häufig empfohlen und gewählt werden, ausgeſchloſſen. Jede äſthetiſche Norm ſagt:

willſt du äſthetiſche Befriedigung erlangen, ſo mußt du in Anſchauen, Gefühl und Phantaſie eine beſtimmte Bedingung erfüllen und demgemäß alles unterlaſſen, was ihr entgegenſteht.

Jedes genauere Eingehen wird zeigen, daß die äſthetiſche Befriedigung ein Ziel iſt, das ſich in verſchiedenen Formen verwirklicht. Es gibt daher allgemeine und beſondere äſthetiſche Normen. Die allgemeinen Normen ſtellen die Bedingungen feſt, die überall und immer, in welcher beſonderen Geſtalt auch die äſthetiſche Befriedigung erreicht werden ſoll, erfüllt ſein müſſen. Mag es ſich um Anmutiges oder Erhabenes, um Schönes oder Charakteriſtiſches, um Tragiſches oder Komiſches, um Natur- oder Kunſtſchönes, um Malerei oder Tonkunſt oder Dichtung handeln: den von den allgemeinen äſthetiſchen Normen ausgeſprochenen Erforderniſſen muß gleichermaßen genügt werden. Die beſonderen Normen dagegen beziehen ſich auf beſtimmte äſthetiſche Befriedigungsmöglichkeiten. So hat beiſpielsweiſe das Schöne und Charakteriſtiſche, das Liebliche und Reizende, das Grauenhafte und Feierliche, die grobe und die feine Komik, das Lyriſche und das Epiſche, das Landſchaftsbild und das Stillleben — ein jedes Gebiet ſeine beſonderen Normen. Das Anmutige ſtellt einen eigentümlichen Inbegriff von ſeeliſchen Erforderniſſen, das Charakteriſtiſche einen anderen derartigen Inbegriff dar.

Mit dem Dargelegten iſt auch ſchon geſagt, daß der volle Beweis für den normativen Charakter der Äſthetik nur durch die Ausführung dieſer Wiſſenſchaft ſelbſt gegeben werden kann. Hier konnte nur die Überzeugung ausgeſprochen werden, daß es eigentümlich äſthetiſche Bedürfniſſe gebe, die aus Natur und Entwicklung des menſchlichen Seelenlebens notwendig hervorgehen. Der Beweis dagegen für das Vorhandenſein derartiger typiſch-menſchlicher Bedürfniſſe kann natürlich nur in den grundlegenden Ausführungen der Äſthetik ſelbſt liegen. An dieſem Beweiſe hängt die Richtigkeit des normativen Standpunktes in der Äſthetik. Sonach kann die Richtigkeit dieſes Standpunktes erſt aus der Durchführung der Äſthetik ſelbſt hervorgehen.

Die normenloſe Äſthetik: ein Unding.

5. Genauer betrachtet, lautet für die Äſthetik die Alternative nicht: entweder normative oder beſchreibende Wiſſenſchaft; ſondern: entweder normative oder überhaupt keine Äſthetik als Wiſſenſchaft. Die beſchreibende Äſthetik löſt ſich, bei Lichte beſehen, in ein wiſſenſchaftliches Unding auf. Natürlich ſetze ich dabei voraus, daß die beſchreibende Äſthetik ſich wirklich aller Normen enthalte und nicht

unter allerhand Verhüllungen Werturteile von mehr als individueller Geltung ausſpreche. So nämlich iſt es überall, wo eine Äſthetik nur beſchreibend auftritt: haufenweiſe läßt man Ziele, Ideale, Forderungen, Billigungen, Verwerfungen mit dem Anſpruche einfließen, daß damit etwas Begründetes und auf Anerkennung Rechnendes geſagt ſei.

Wenn damit Ernſt gemacht wird, von der beſchreibenden Äſthetik alle normativen Beſtandteile fernzuhalten, ſo dürfen Werturteile nur in der Geſtalt vorkommen, daß die Tatſache mitgeteilt wird: bei mir oder einem anderen oder bei hundert oder tauſend anderen rufen gewiſſe Eindrücke ein gewiſſes Gefallen oder Mißfallen hervor. Der beſchreibende Äſthetiker muß ſich daher entweder begnügen, zu berichten, mit welchen Gefühlen er ſelbſt auf die verſchiedenen Gebilde äſthetiſch antwortet; oder er faßt ſeine Aufgabe weiter und berichtet auch, wie die verſchiedenen Erſcheinungen auf andere äſthetiſch wirken. Im erſten Fall haben wir es mit einem durchaus individuellen äſthetiſchen Glaubensbekenntnis zu tun, ja im Grunde mit weniger als einem ſolchen. Denn in einem äſthetiſchen Glaubensbekenntnis werden ſicherlich auch Wertbetrachtungen, die über das Individuelle hinausgreifen, Begründungen von Werturteilen aus der Natur des Menſchen heraus, Widerlegungen von gegneriſchen Wertungen u. dgl. vorkommen. Derartiges aber iſt einer beſchreibenden Äſthetik unbedingt verboten. Der beſchreibende Äſthetiker darf, wenn er nicht aus ſeiner Rolle fallen will, nichts einfließen laſſen, was darauf berechnet iſt, die eigene Schätzungsweiſe bei anderen zur Anerkennung zu bringen. Wenn er für ſeine individuelle Schätzungsweiſe Gründe anführt, empfehlende Geſichtspunkte vorbringt, wenn er entgegenſtehende Bedenken zerſtreut oder andere äſthetiſche Standpunkte mit Geringſchätzung behandelt, ſo hört er auf, rein beſchreibend zu verfahren, ſondern gibt gewiſſen Sätzen das Anſehen von Normen. Der normenloſe Äſthetiker muß ſich ununterbrochen vor Augen halten, daß jede äſthetiſche Wertungsweiſe, die grobe wie die feine, die einfache wie die verwickelte, die ſeichte wie die tiefe, vollkommen gleiche Berechtigung hat. Was müßte nicht alles aus Gurlitts vorhin erwähntem Werk geſtrichen werden, wenn ſein Standpunkt, daß ſein äſthetiſches Urteil keine Gültigkeit über ihn hinaus habe, und daß das Wort ſchön nur heiße: zu einem Gegenſtande in einem individuell angenehmen Verhältnis ſtehen, folgerichtig durchgeführt würde! Die beſchreibende Äſthetik würde alſo in dieſem Falle lediglich in einem Ausſprechen der individuellen

Schätzungsweiſe beſtehen, ohne dafür irgendwie ein Erwägen oder Begründen maßgebend ſein zu laſſen.

Wollte die beſchreibende Äſthetik dagegen im Sinne des zweiten Falles verfahren, alſo ihre Aufgabe umfaſſender angreifen und ſich zu einer Berichterſtattung über die äſthetiſchen Schätzungsweiſen, wie ſie von verſchiedenen Perſonen geübt werden, erweitern, ſo würde ſie zu einem ungeheuerlichen, erſtickenden Unternehmen anſchwellen. Es müßten, da jede Auswahl unter den unzähligen Schätzungsweiſen ſachliche äſthetiſche Normen vorausſetzte, alle nur irgend vorkommenden äſthetiſchen Gefühls- und Urteilsweiſen beſchrieben werden. Auch könnte in dieſe endloſe Beſchreiberei natürlich keine Rangordnung gebracht werden. Denn jede ſolche Ordnung würde doch vorausſetzen, daß man ſich im Beſitze eines äſthetiſchen Maßſtabes weiß. Die beſchreibende Äſthetik würde alſo in dieſem Falle eine wüſte und noch dazu nicht einmal vollſtändige Zuſammenhäufung aller nur möglichen Wertungsweiſen ſein, auch der oberflächlichſten, ſtümperhafteſten, trivialſten, wahnwitzigſten.

6. Schon im zweiten Kapitel wurde alles äſthetiſche Fühlen und Urteilen in den Fluß der menſchheitlichen Entwicklung hineingeſtellt. So ſind natürlich auch die äſthetiſchen Ideale und Normen unter den Entwicklungsſtandpunkt, wie er dort dargelegt wurde, zu rücken. Es werden daher die äſthetiſchen Normen von vornherein in dem Sinne aufzuſtellen ſein, daß, je mehr ſie beſonderer Art ſind, ſie um ſo mehr als kulturgeſchichtlich bedingt verſtanden werden müſſen. Je grundlegender dagegen die äſthetiſchen Normen ſind, um ſo weniger braucht bei ihnen an die Möglichkeit von Wechſel und Wandel gedacht zu werden (vgl. S. 27 f.). Die Möglichkeit des Einſchlagens neuer Bahnen durch künftige Genies und künftige Richtungen wird beim Aufſtellen der Normen etwa für die Tragödie oder die Symphonie oder den Bau des Wohnhauſes weit mehr ins Auge zu faſſen ſein als bei der Feſtſtellung der allgemeinſten Erforderniſſe der äſthetiſchen Befriedigung. Davon war ſchon im zweiten Kapitel die Rede.

Die Normen ſind beweglich und entwicklungsfähig zu faſſen.

So iſt alſo dem möglichen Hinzukommen neuer Arten und Gebilde freier Raum zu laſſen. Die Normen für eine beſtimmte Gattung ſind ſo zu faſſen, daß der Möglichkeit einer reicheren Ausgeſtaltung in das Beſondere kein Hindernis in den Weg gelegt wird. So könnte z. B. die Äſthetik des Romans der Möglichkeit einer noch kühneren Ausgeſtaltung des Lyriſchen und Symboliſchen den Weg offen laſſen. Und in der Äſthetik des Dramas ließen ſich vielleicht weitere Mög-

lichkeiten in der Verbindung von Tragik und Humor im Ausblick zeigen, oder es könnte auf die Schaffung eines neuen klaſſiſchen Stiles im Drama unter Verwendung der durch die modernen Kunſtrichtungen bereicherten und verfeinerten Mittel hingedeutet werden.

Namentlich wird bei der Aufſtellung der Normen auf die Möglichkeit zu achten ſein, daß es Übergangsformen, Nebenarten, Seitenlinien gibt. So wäre es verkehrt, den Begriff der Lyrik ſo eng zu faſſen, daß die philoſophiſche Lyrik oder die Spruchweisheit von vornherein ausgeſchloſſen oder doch als mit einem Makel verſehen erſcheint. Ebenſo wäre es zu eng, das Weſen des Dramas ſo zu beſtimmen, daß dadurch die Formen des Seelen-, des Zuſtands- und des Stimmungsdramas von vornherein das Ausſehen von Mißgeburten erhalten.[1])

[1]) In intereſſanter Weiſe findet ſich das Verhältnis der normativen Äſthetik zur Pſychologie bei Hugo Münsterberg (Grundzüge der Pſychologie. Leipzig 1900. Bd. 1, S. 145 ff.) behandelt.

Fünftes Kapitel.

Die entwicklungsgeschichtliche Betrachtungsweise in der Ästhetik.

Geſchichtliches.

1. Neben dem Rufe nach einer normenloſen, rein beſchreibenden Äſthetik wird gegenwärtig auch das Verlangen nach einer entwicklungsgeſchichtlichen Grundlegung dieſer Wiſſenſchaft von verſchiedenen Seiten laut. Beſonders entſchieden iſt in der letzten Zeit dieſe Forderung von Konrad Lange in ſeiner Abhandlung „Gedanken zu einer Äſthetik auf entwicklungsgeſchichtlicher Grundlage“[1]) geſtellt worden. In ſeinem großen Werke hat er dann in genauerer und vorſichtigerer Weiſe dargelegt, in welchem Sinne er die vorgeſchichtliche und geſchichtliche, die menſchliche und die individuelle Entwicklung der äſthetiſchen Gefühle in der Äſthetik behandelt zu ſehen wünſcht.[2]) Schon vor Lange war es Ernſt Groſſe, der mit ſeiner Forderung einer ſoziologiſchen Äſthetik und einer ethnologiſchen Methode dem gleichen Ziele zuſtrebte.[3]) Von den zahlreichen ſonſtigen Verſuchen, äſthetiſchen Fragen mit entwicklungsgeſchichtlicher Methode beizukommen, nenne ich hier nur Karl Büchers hervorragende Schrift „Arbeit und Rhythmus“[4]) und Yrjö Hirns umfangreiche Unterſuchung über den Urſprung der Kunſt.[5]) Bücher ſucht die Entſtehung der Tonkunſt und Dichtung dadurch aufzuhellen, daß er, unter Zugrundelegung einer erſtaunlichen Fülle höchſt lehrreicher Tatſachen aus der Völkerkunde, auf die Verknüpfung von rhythmiſcher Körperbewegung, Ge-

[1]) In der Zeitſchrift für Pſychologie und Phyſiologie der Sinnesorgane, Bd. 14, S. 242 ff.

[2]) Konrad Lange, Das Weſen der Kunſt. Berlin 1901. Bd. 1, S. 37 ff.

[3]) Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunſt. Freiburg i. B. und Leipzig, 1894.

[4]) Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus. 3. Aufl. Leipzig 1902. S. 342 ff.

[5]) Yrjö Hirn, The Origins of art. London 1902.

ſang und Dichtung insbeſondere bei den Naturvölkern eingeht. Hirn wiederum ſieht in der Kunſt eine weſentlich ſoziale Tätigkeit und leitet ſie aus dem Bedürfnis nach ſozialer Übertragung der Gefühle ab.

Schon angeſichts ſolcher Beſtrebungen ergibt ſich für die Äſthetik die Aufgabe, zu der entwicklungsgeſchichtlichen Betrachtungsweiſe Stellung zu nehmen. In welchem Sinne, in welchem Umfange, mit welcher Tragweite darf der entwicklungsgeſchichtliche Gedanke in die Äſthetik eingeführt werden? Hat es einen guten Sinn, zu verlangen, daß der Äſthetik eine entwicklungsgeſchichtliche Begründung gegeben oder in ihr eine entwicklungsgeſchichtliche Methode gehandhabt werde?

Die kulturgeſchichtliche Bedingtheit der Äſthetik.

2. Wie Ethik und Religionsphiloſophie, ſo ſteht auch die Äſthetik in weſentlichen Beziehungen unter dem Zeichen des entwicklungsgeſchichtlichen Gedankens. Schon indem der Gegenſtand der Äſthetik dem menſchlichen Geiſtesleben angehört, iſt er mitten in Entwicklung hineingeſtellt. Äſthetiſches Fühlen, Vorſtellen, Urteilen, Schaffen iſt überhaupt nur inſofern vorhanden, als es ſich auf der einen oder anderen Entwicklungsſtufe befindet. Selbſt die äſthetiſchen Normen und Ideale ſind nicht einfach aus dem Fluß der Entwicklung loszulöſen. Sie ſchweben nicht unbewegt und ein für allemal gültig über allem Wechſel der Zeiten und Völker; ſondern wenn auch anzunehmen iſt, daß ihr allgemeinſter Kern, wenigſtens von einer gewiſſen Stufe der Reife an, für alle abſehbar folgende Entwicklung Gültigkeit beſitzt, ſo ſind ſie doch nach anderen Seiten, und namentlich in ihren Beſonderungen und Ausgeſtaltungen, eingreifenden Entwicklungen unterworfen. Es wäre unſinnig, zu verlangen, daß für den heutigen Erzähler die Weiſe Homers oder auch Goethes, für den heutigen Maler religiöſer Bilder etwa die Weiſe Ghirlandajos oder Raffaels maßgebend ſein ſolle. Von der Anwendung des Entwicklungsbegriffes auf das äſthetiſche Verhalten war ſchon im zweiten Kapitel (S. 22 ff.) ausführlich die Rede.

Angeſichts dieſer Sachlage hat ſich jeder Äſthetiker zu ſagen, daß er mit ſeinen Feſtſtellungen und Beweiſen an die äſthetiſche Entwicklungsſtufe ſeiner Zeit gebunden iſt. Zwar wird er beſtrebt ſein, beſonders in den grundlegenden und weiteſten Normen das äſthetiſche Fühlen ſeiner Zeit in der Richtung auf das Allgemeingültige zu überſchreiten und ſo dem Äſthetiſchen annäherungsweiſe eine allgemein menſchliche Grundlage zu geben (vgl. S. 27 f.). Anderſeits aber wird er ſich deſſen bewußt bleiben, daß er in vielen Beziehungen, namentlich in den für das Beſondere geltenden Beſtimmungen, nur

den Anſpruch erheben darf, die äſthetiſche Gefühlsweiſe, zu der ſich die Kultur ſeiner Zeit in ihren reifſten und höchſtſtehenden Vertretern entwickelt hat, auf ihre Normen zu bringen.

Man darf ſonach ſagen: der Gegenſtand der Äſthetik iſt von vornherein entwicklungsgeſchichtlich eingeſchränkt. Die Aufgabe der Äſthetik betrifft nur in gewiſſen Teilen, vorzugsweiſe in den allgemeinſten Zergliederungen und Normen, und nur annäherungsweiſe das Allgemeinmenſchliche. Je mehr ſich die Zergliederungen und Feſtſtellungen den beſonderen Ausgeſtaltungen des Äſthetiſchen zuwenden, um ſo weniger iſt die Äſthetik von abſolutem Charakter (vgl. S. 25 f.), um ſo mehr muß ſie auf den Anſpruch der Allgemeingültigkeit verzichten und ihre kulturgeſchichtliche Bedingtheit eingeſtehen. Gerade die moderne pſychologiſche Äſthetik erkennt dieſe kulturgeſchichtliche Bedingtheit zuweilen nicht gebührend an. Sie möchte gern das äſthetiſche Gefallen auf beſtimmte einfachſte allgemeingültige und „exakte“ Geſetze bringen.[1])

Individuell-entwicklungsgeſchichtliche Einſchränkung des Gegenſtandes der Äſthetik.

3. Noch in einer anderen Beziehung fällt der Gegenſtand der Äſthetik unter den Entwicklungsbegriff. Äſthetiſches Fühlen, Urteilen, Schaffen gehört überall auch einer individuell-menſchlichen Entwicklung an. Das äſthetiſche Verhalten fängt ſchon in früher Kindheit an und erfährt dann mannigfaltige Steigerungen, Reinigungen, Verfeinerungen, Verwicklungen, bis es die Stufe der Reife erreicht.

Ohne Zweifel iſt es nun Hauptaufgabe der Äſthetik, nicht etwa das rohe, oberflächliche, ungeübte, vermiſchende, einſeitige, ſondern das vollentwickelte äſthetiſche Verhalten in ſeinen Beſtandteilen, Verknüpfungen und Forderungen kennen zu lernen. Ob dies jedem Äſthetiker gelingt, iſt eine andere Frage; aber der Äſthetiker wird ſich wenigſtens vorſetzen, ſeine Normen und Ideale in Angemeſſenheit zu dem ausgereiften äſthetiſchen Fühlen aufzuſtellen. Es wäre widerſinnig, wenn er die Erforderniſſe des Lyriſchen oder des Geſchichtsgemäldes oder des Oratoriums vom Standpunkte eines jugendlich unreifen oder bäuriſch groben Geſchmackes auseinanderſetzen wollte.

So hebt die Äſthetik nicht nur in menſchheitlich-, ſondern auch in individuell-entwicklungsgeſchichtlicher Hinſicht eine be-

[1]) So verlangt z. B. Külpe die „Aufſtellung virtueller Geſetze, die das Gefallen und Mißfallen von ganz beſtimmten einfachen Bedingungen funktionell abhängig machen“. So wird die Äſthetik eine „allgemeingültige Wiſſenſchaft“ werden (Göttingiſche gelehrte Anzeigen 1902, Nr. 11, S. 913; in einer Beſprechung von Groos „Der äſthetiſche Genuß“).

ſtimmte Stufe heraus. Man darf auch in dieſer Beziehung von einer entwicklungsgeſchichtlichen Einſchränkung des Gegenſtandes der Äſthetik ſprechen. Nur iſt dies hier in einem weſentlich anderen Sinn zu nehmen als vorhin. Die Heraushebung jener individuell-menſchlichen Entwicklungsſtufe hat den Sinn, daß mit dieſer Stufe die volle, abſchließende Entwicklung des Individuums gegeben iſt. Wenigſtens will der Äſthetiker das äſthetiſche Fühlen des Individuums in ſeiner vollen Reife zum Ausdruck bringen. Die vorausgehende äſthetiſche Entwicklung des Individuums gilt dementſprechend als bloße Vorſtufe, als unvollkommen und unreif. Die Heraushebung jener menſchheitlichen Entwicklungsſtufe dagegen bedeutet eine weit empfindlichere Einſchränkung. Denn der Äſthetiker darf keineswegs annehmen, daß die vorausliegenden menſchheitlichen Entwicklungsſtufen bloß Anſätze und Mittel ſeien, nur Vorbereitung und Unreife darſtellen. Die griechiſche Kunſt oder die Kunſt der Renaiſſance als bloße Vorſtufe für die Kunſt der Gegenwart anzuſehen, wäre lächerlich. Und anderſeits muß der Äſthetiker es als ausgemacht betrachten, daß über die menſchheitliche Stufe, der er ſelbſt angehört, hinaus es noch eine unabſehbare weitere äſthetiſche Entwicklung geben werde. Es ſchließt daher jene überragende Bedeutung, die die gegenwärtige menſchheitliche Stufe des äſthetiſchen Fühlens für den Äſthetiker beſitzt, eine viel ſtärkere Entſagung in ſich, als in der Bevorzugung liegt, die er der reifen Stufe der individuellen Entwicklung zu teil werden läßt.

Erweiterung der Aufgabe der Äſthetik nach der Seite der menſchheitlichen Entwicklung.

4. Wenn nun auch die Hauptaufgabe der Äſthetik darin beſteht, daß die für das hochentwickelte Gefühl der Gegenwart geltenden äſthetiſchen Normen aufgeſucht werden und dabei zugleich nach Möglichkeit eine Erweiterung der Normen in der Richtung auf das Allgemeingültige und Allgemeinmenſchliche hin erſtrebt wird, ſo kann ſie ſich doch auch der anderen Aufgabe nicht entſchlagen, das äſthetiſche Fühlen, Urteilen, Schaffen in ſeiner Entwicklung zu verfolgen. Ich faſſe dieſe Erweiterung der Aufgabe der Äſthetik zuerſt nach der Seite der menſchheitlichen Entwicklung ins Auge.

Natürlich würde die Äſthetik gänzlich aus ihrer Rolle fallen, wenn ſie die Entwicklung der Kunſt durch die Zeiten und Völker in der Weiſe der Kunſtgeſchichte verzeichnen wollte. Für die Äſthetik kommt es allein darauf an, die ſeeliſchen Wandlungen der Menſchheit rückſichtlich der äſthetiſchen Werte feſtzuſtellen. Für ſie lautet die Frage: wie hat ſich das äſthetiſche Vorſtellungs-, Gefühls- und Phantaſieleben

im Laufe der Zeiten entwickelt? Wie ſtellten ſich die Menſchen auf den verſchiedenen Stufen ihrer Entwicklung in ihrem Inneren zu Natur und Kunſt, wenn ſie ſich äſthetiſch verhielten? Wie arbeitete in der Seele der Zeitgenoſſen des Phidias oder Vergils oder Wolframs von Eſchenbach oder Dürers oder Shakeſpeares Anſchauen, Fühlen, Phantaſie, Wollen und Denken zuſammen, wenn ſie äſthetiſch genoſſen? Und natürlich wird die Äſthetik, ſofern ſie nämlich Geſamtäſthetik ſein will und nicht die Abſicht hat, die entwicklungsgeſchichtlichen Fragen in einer ausführlichen Sonderdarſtellung zu bearbeiten, dieſe Wandlungen nur in großen Zügen, nur im Überblick, nur in ihren entſcheidenden Wendepunkten behandeln.

Die Kunſtgeſchichte muß die Kunſtwerke, die Technik, den Stil auch nach ihren äußerlichen Merkmalen beſchreiben. Dies liegt der Äſthetik ferne. Die Tragödie der Griechen oder den romaniſchen Kirchenbau in ihren Eigentümlichkeiten feſtzuſtellen, iſt Sache der Kunſtgeſchichte, nicht der Äſthetik. Die Äſthetik hat lediglich daran ein Intereſſe, zu erfahren, wie es in der Seele der Griechen ausgeſehen hat, wenn ſie ihre Tragödien auf ſich wirken ließen, und was in der Seele der mittelalterlichen Menſchen vor ſich gegangen iſt, wenn ſie ihre romaniſchen Kirchen betrachteten.

Auch wäre es natürlich ganz verfehlt, wenn die Äſthetik die Art, wie wir Menſchen der Gegenwart die Kunſtwerke vergangener Zeiten aufnehmen, ohne Bedenken als maßgebend auch für die Gefühls- und Phantaſieweiſe jener vergangenen Zeiten anſehen wollte. Der Äſthetiker muß ſich vielmehr ausdrücklich die Möglichkeit gewaltiger Unterſchiede zwiſchen dem äſthetiſchen Verhalten der Gegenwart und dem entlegener Zeiten vor Augen halten. Man denke beiſpielsweiſe an das Verhältnis der äſthetiſchen Gefühle zu den ſtofflichen, ſinnlichen Regungen in uns, im beſondern zu den geſchlechtlichen; ferner an ihr Verhältnis zu den ſittlichen und den religiöſen Gefühlen und zu dem Gedankenmäßigen. Ich glaube, daß in allen dieſen Beziehungen das äſthetiſche Gefühl auch der jeweilig Höchſtſtehenden zu verſchiedenen Zeiten tiefeingreifende Unterſchiede aufweiſt.

Das Schwierige und Unſichere der entwicklungsgeſchichtlichen Behandlung äſthetiſcher Fragen.

5. Dieſe Eigentümlichkeiten der entwicklungsgeſchichtlichen Behandlung des äſthetiſchen Fühlens einſehen und das äußerſt Schwierige und Unſichere dieſer Behandlungsweiſe erkennen: iſt ein- und dasſelbe. Schon das äſthetiſche Erleben zur Zeit Klopſtocks oder etwa Racines nachzufühlen und begrifflich zu beſtimmen, wird nicht ganz einfach ſein. In welches Dunkel gelangt man nun aber gar, wenn

man fragt, mit welchen Gefühlen wohl die alten Indier und Ägypter ihre Wunderbauten betrachtet haben!

Die kunſt- und überhaupt kulturgeſchichtliche Methode hat mit derartigen Dunkelheiten und Unſicherheiten lange nicht in dieſem Grade zu kämpfen; ſchon weil hier die Feſtſtellung äußerer Tatſachen einen breiten Raum einnimmt. Die entwicklungsgeſchichtlichen Betrachtungen der Äſthetik dagegen gehen lediglich auf innere Vorgänge, und zwar auf ſolche innere Vorgänge, die ſich nach Zuſammenſetzung und Verlauf ſelbſt an dem Menſchen der Gegenwart nur mit Mühe und unter großen Schwierigkeiten feſtſtellen laſſen.

Auch die entwicklungsgeſchichtlichen Fragen ſind nach pſychologiſcher Methode zu bearbeiten.

Hier fällt ein grelles Licht auf die Bemühungen, in der Äſthetik die pſychologiſche Methode zu Gunsten der geſchichtlichen oder entwicklungsgeſchichtlichen zurückzudrängen; wie ſie ſich beiſpielsweiſe bei Konrad Lange finden.[1]) Denn nicht einmal von den entwicklungsgeſchichtlichen Abſchnitten der Äſthetik darf man ſagen, daß ſie zunächſt nach geſchichtlicher, kultur- oder entwicklungsgeſchichtlicher Methode anzuſtellen ſeien, und daß das Pſychologiſche darin nur in untergeordnetem Grade maßgebend ſei. Allerdings bedarf man, wenn man die Entwicklung der Gefühle vom Erhabenen, Tragiſchen, Lyriſchen, Maleriſchen oder des äſthetiſchen Gefühls im allgemeinen verfolgen will, hierzu einer Fülle kunſt- und kulturgeſchichtlicher Kenntniſſe. Allein die Verwertung dieſer Kenntniſſe geſchieht hier in erſter Linie nach Maßgabe pſychologiſcher Erwägungen und Intuitionen. Einmal hat die Völkerpſychologie überall einzugreifen. Will man ſich beiſpielsweiſe über das äſthetiſche Verhalten der alten Griechen zur Zeit ihrer großen Tragiker eine Vorſtellung bilden, ſo wird man zunächſt beſtrebt ſein müſſen, nach völkerpſychologiſchen Geſichtspunkten und Begriffen ſich ein Bild von der Beſchaffenheit der griechiſchen Volksſeele jener Zeit zu erzeugen. Sodann aber kommt es beſonders darauf an, daß man ſich das moderne äſthetiſche Fühlen teils durch pſychologiſche Erwägungen, teils mit Hilfe pſychologiſchen Blickes und Taktes umgestaltet denkt. Man muß das gegenwärtige äſthetiſche Fühlen dem damaligen Zuſtande der in Frage ſtehenden Volksſeele und dem Eindruck der aus ihr hervorgegangenen Kunſtwerke anpaſſen. Und dieſes Anpaſſen iſt eine Arbeit, in der ſich, wie geſagt, pſychologiſche Einſicht und unmittelbares pſychologiſches Feingefühl miteinander vermiſchen. Und zwar ſcheint mir dieſer

[1]) Lange, Das Weſen der Kunſt, Bd. 1, S. 40, 43, 49, 52 und ſonſt.

zweite, intuitive Beſtandteil von ganz beſonderer Wichtigkeit zu ſein. Mag es ſich um die alten Ägypter, Griechen, um das Mittelalter oder die Aufklärungszeit handeln, überall kommt es vor allem auf das gefühls- und phantaſiemäßige Sichhineinverſetzen in die Seelenzuſtände vergangener Zeiten an. So iſt alſo die Bearbeitung, welche die kunſt- und kulturgeſchichtlichen Kenntniſſe in den entwicklungsgeſchichtlichen Teilen der Äſthetik erfahren, in entſcheidender Weiſe von pſychologiſchen Verfahrungsweiſen abhängig.

Das äſthetiſche Verhalten der Naturvölker.

6. Für die entwicklungsgeſchichtlichen Betrachtungen der Äſthetik iſt nun ſicherlich keine Frage ſo wichtig wie die, welche Vorſtellung man ſich von den Urſprüngen und allerfrüheſten Entwickluugsſtufen des äſthetiſchen Verhaltens zu bilden habe. Es wäre für die Äſthetik von unſchätzbarem Wert, über dieſe erſten Anfänge genauen und ſicheren Aufſchluß zu erlangen. Und nicht erſt heute richtet die Äſthetik ihre Blicke in jene früheſten Zeiten. Ich erinnere an Herder, der durch ſeine ganze entwicklungsgeſchichtliche Betrachtungsweiſe dahin geführt wurde, auch in ſeinen äſthetiſchen Unterſuchungen dem Hervorgehen der Kunſt aus den erſten Anfangsgründen der Kultur ausführlich nachzuforſchen.[1]) Allein gerade für die hierauf ſich richtenden Unterſuchungen wachſen die angedeuteten Schwierigkeiten zu einem beſonders hohen Grade an. Wenn man ſich freilich begnügt, beiſpielsweiſe mit Wilhelm Scherer auf das Springen und Tanzen, auf das Jubeln und Singen und endlich auf das Lachen bei dem Naturmenſchen hinzuweiſen und daraus den Schluß zu ziehen, daß die Dichtung in dem Triebe nach Unterhaltung und Vergnügung wurzelt,[2]) ſo ſcheint die Unterſuchung ſehr einfach zu ſein. Allein es gilt zu bedenken, daß ſich für die Beantwortung der Frage, was es heiße, ſich zu den Dichtungen dichteriſch, künſtleriſch, äſthetiſch verhalten, nur vom Standpunkte des gereiften gegenwärtigen Menſchen aus eine ſichere Grundlage gewinnen läßt. Alſo beſteht die Aufgabe, zu prüfen, ob und inwieweit die Eigentümlichkeiten, durch die ſich das äſthetiſche Verhalten des gegenwärtigen Menſchen gegenüber der Dichtkunſt kennzeichnet, auch als in dem Seelenleben der Naturvölker vorkommend angenommen werden dürfen. Darnach wird es ſich dann richten, ob und in welchem Sinne bei den Naturvölkern von Anfängen des äſthetiſchen Verhaltens oder nur von Annäherungen

[1]) HERDER, Kalligone, in den vier erſten Kapiteln des zweiten Teiles; und ſonſt.
[2]) WILHELM SCHERER, Poetik. Berlin 1888. S. 78 ff.

daran oder ob nicht einmal hiervon bei ihnen die Rede ſein dürfe. Es könnte ja z. B. ſo ſein, daß Tänze und Geſänge der Wilden, die der moderne Zuſchauer und Zuhörer ganz wohl äſthetiſch zu genießen im ſtande iſt, von den Wilden ſelbſt mit kriegeriſch oder geſchlechtlich oder fanatiſch religiös erregtem Gefühlsleben begleitet werden. Dann ſtünden die dieſen Tänzen und Geſängen entſprechenden Gefühle vielmehr nach den entſcheidendſten Seiten im Gegenſatz zu dem äſthetiſchen Typus des Seelenlebens. Und iſt es ferner nicht, gemäß den vorigen Erörterungen, eine überaus ſchwierige Sache, dieſe ſeeliſchen Vorgänge, die ſich bei den Naturvölkern abſpielen, wenn ſie tanzen, ſingen oder ihren Leib oder ihre Gefäße ſchmücken, in feinerer Weiſe feſtzuſtellen? Dies kann nur, wie ich vorhin dargelegt habe, nach Analogie mit unſerem gegenwärtigen Seelenleben durch mannigfaltig zuſammenſpielende pſychologiſche Verfahrungsweiſen geſchehen. Alle dieſe Schwierigkeiten und Verwicklungen bleiben für Scherer völlig abſeits liegen; ſo läuft denn alles glatt und bequem. Aber auch bei Konrad Lange kommen die dargelegten Zuſammenhänge nicht zum Ausdruck. So erſcheint denn bei ihm das Hereinziehen des äſthetiſchen Lebens der Naturvölker und der vorgeſchichtlichen Menſchheit als ein dem pſychologiſchen Verfahren mindeſtens ebenbürtiges Mittel der Methode. Noch einſeitiger verfährt Groſſe. Er will an die Stelle der Äſthetik eine Wiſſenſchaft ſetzen, deren „nächſte und dringendſte Aufgabe“ in der „Unterſuchung der primitiven Kunſt der primitiven Völker“ beſteht.[1]) In Wahrheit iſt — um dieſen kurzen Ausdruck zu gebrauchen — die Äſthetik der Naturvölker kein methodiſches Mittel, ſondern vielmehr eine der allerdunkelſten und unzugänglichſten Sonderaufgaben der Geſamtäſthetik. Bis jetzt ſonach erſcheint es als irreführend, in der Äſthetik von entwicklungsgeſchichtlicher Methode zu ſprechen. Wohl gibt es Teile der Äſthetik, in denen entwicklungsgeſchichtliche Betrachtungen gepflogen werden. Aber dieſe entwicklungsgeſchichtliche Betrachtungsweiſe wurzelt, wie ſich gezeigt hat, in der Hauptſache in pſychologiſchen Bedürfniſſen und Forderungen, in pſychologiſchen Begriffen und Fertigkeiten. Dadurch unterſcheidet ſie ſich weſentlich von aller kunſt- und überhaupt kulturgeſchichtlichen Methode.

[1]) Ernst Grosse, a. a. O. S. 21. Roetteken weiſt in ſeiner Poetik (S. 37) Grosses Methode mit treffenden Worten ab. In der allerſorgloſeſten Weiſe wird von Kurt Bruchmann in ſeiner „Poetik“ (Berlin 1898) ein Sammelſurium entwicklungsgeſchichtlicher Notizen als eine „Naturlehre der Dichtung“ ausgegeben.

7. Auch nach der individuell-entwicklungsgeſchichtlichen Seite ergeben ſich für die Äſthetik beſondere Aufgaben. Wenn die Äſthetik auch ihr Hauptaugenmerk auf die Gefühle und Bedürfniſſe des äſthetiſch ausgereiften Menſchen richtet und ihre ganze Normengebung von dieſem Boden aus unternimmt, ſo liegt ihr doch auch daneben die Aufgabe ob, der Entwicklung der äſthetiſchen Gefühle und Bedürfniſſe vom Kindesalter an nachzugehen. Und da iſt es für ſie ſicherlich am lehrreichſten, gerade die äſthetiſchen Regungen des Kindes zu ſtudieren. Es iſt zu begrüßen, daß ſich gegenwärtig der „Kunſt im Leben des Kindes“ die Aufmerkſamkeit weiterer Kreiſe zuwendet. Geſchieht dies auch auf pädagogiſchen Anſtoß und in pädagogiſcher Abſicht, ſo kann doch auch der Äſthetiker ſich hierdurch angetrieben fühlen, den kindlichen Äußerungen äſthetiſchen Bedürfens und Könnens mehr Beachtung als bisher zu ſchenken.

Erweiterung der Aufgabe der Äſthetik nach individuell-entwicklungsgeſchichtlicher Seite.

Wenn nun aber auch die Entwicklung des äſthetiſchen Verhaltens im Kinde eine wichtige Aufgabe der Äſthetik bildet, ſo iſt doch nicht zu vergeſſen, daß für die Unterſuchung des äſthetiſchen Lebens im Kinde grundſätzlich dieſelben Schwierigkeiten beſtehen, wie für die „Äſthetik der Naturvölker“. Nur iſt der Grad der Schwierigkeiten weit geringer. Wie überhaupt die ſeeliſchen Vorgänge des Kindes, ſo können auch ſeine äſthetiſchen Regungen nur auf Grundlage der Kenntnis vom Seelenleben des erwachſenen Menſchen unterſucht werden. Nur wenn ich durch Selbſtbeobachtung und durch die Mitteilungen anderer über ihr Inneres die äſthetiſchen Gefühle und Bedürfniſſe des Erwachſenen kenne, bin ich in der Lage, den Äußerungen des Kindes durch Mienen und Gebärden, durch Auge, Mund und Hand, ſeinem Spielen, Singen, Zeichnen u. ſ. w. die richtige ſeeliſche Deutung zu geben. Auch hier freilich wird man vielfach nicht über eine grobe und ungewiſſe Skizzierung der kindlichen Innenvorgänge hinauskommen. Und auch hier wird die Frage, ob die Vorgänge in der kindlichen Seele bereits Anfänge des äſthetiſchen Verhaltens ſelber oder nur Annäherungen an dieſes ſeien oder vielleicht damit überhaupt noch nichts zu ſchaffen haben, immer nur nach den Maßſtäben zu beantworten ſein, die an den äſthetiſchen Gefühlen des Erwachſenen gewonnen ſind. Man denke etwa nur: es wollte jemand, weil die Kinder den Märchen mit ſtofflicher Neugier und Ungeduld und mit moraliſcher Billigung und Mißbilligung lauſchen, eben hieraus den Maßſtab entnehmen, daß Neugier, Ungeduld, moraliſches Tadeln und Loben Merkmale des äſthetiſchen Verhaltens ſeien.

„Äſthetik des Kindes.“

Es braucht kaum hervorgehoben zu werden, daß auch hier von einer eigentümlich entwicklungsgeſchichtlichen Methode nicht die Rede ſein kann. Die Methode, die hier angewandt wird, iſt die gleiche, wie ſie der Pſychologe überall übt, wo er das individuelle Werden der Seelenvorgänge unterſucht.

„Äſthetik der Tiere.“

8. Sowohl von menſchheitlich-, wie von individuell-entwicklungsgeſchichtlicher Betrachtung aus kann ſich die Äſthetik auf die Tierwelt hingewieſen ſehen. Wie für die moraliſchen und ſogar religiöſen, ſo kann auch für die äſthetiſchen Gefühle nach den Vorſtufen bis in die Tierwelt hinab gefragt werden.

Freilich beſtehen die Unſicherheiten und Dunkelheiten, die der „Äſthetik der Naturvölker“ anhaften, für eine „Äſthetik der Tiere“ in einem noch ungleich ſchärferen Grade. Wie ſoll ſich darüber entſcheiden laſſen, von welcherlei Gefühlen und Vorſtellungen Vögel, Fiſche, Schmetterlinge bewegt werden, wenn ſie das farbenreiche, glänzende Kleid ihrer Artgenoſſen erblicken oder ſich beim Liebeswerben in allerhand Spielen ergehen? Wie ſoll darüber Aufſchluß gewonnen werden, in welcher Nähe oder Ferne von dem, was uns am reifen Menſchen als äſthetiſches Verhalten bekannt iſt, ſich die entſprechenden ſeeliſchen Vorgänge der Tiere befinden? Lieſt man freilich gewiſſe Äſthetiker, ſo ſcheint es eine höchſt einfache Sache zu ſein, die äſthetiſchen Regungen im Tierreiche feſtzuſtellen. Guſtav Naumann z. B. hält es ohne weiteres für „ſicher“, daß in den Liebestänzen und Hochzeitsflügen gewiſſer Inſekten das Geſchlechtliche zwar noch „durchaus überwiegt“, das Künſtleriſche dabei aber „mit unterläuft“. Auch zweifelt er nicht daran, daß Grille und Heuſchrecke an der Liebesmuſik, die ſie hervorbringen, eine Art Kunſtgenuß empfinden.[1]) Und ſo macht er denn mit fröhlicher Kritikloſigkeit ſeine Betrachtungen über die Liebesſpiele der Tiere zur Grundlage der ganzen Äſthetik! Mir will es vielmehr ſcheinen, daß die „Äſthetik der Tiere“ beſtenfalls eine ſich ihrer Dunkelheit und Gewagtheit deutlich bewußte Nebenbetrachtung der auf die Pſychologie vom modernen Menſchen gegründeten Äſthetik bilden könne. Es iſt daher auch bei weitem zuviel geſagt, wenn Konrad Lange unter den methodiſchen Mitteln der Äſthetik neben Selbſtbeobachtung und Geſchichte der Kunſt als nebengeordnet die Einſicht in die Spiele der Tiere aufführt.

[1]) Gustav Naumann, a. a. O., S. 132 f.

Pſychologiſche Methode der ſyſtematiſchen Äſthetik.

9. Wenn ſchon in den entwicklungsgeſchichtlichen Betrachtungen der Äſthetik eine Methode herrſcht, die durchaus von pſychologiſchen Geſichtspunkten aus beſtimmt iſt: um wieviel mehr wird dies von den anderen Teilen der Äſthetik — und ſie bilden bei weitem die Hauptſache — gelten! Ich will die Teile der Äſthetik, die nicht ausdrücklich entwicklungsgeſchichtlichen Betrachtungen gewidmet ſind, kurz als ſyſtematiſche Äſthetik bezeichnen. Hier wird das äſthetiſche Genießen und ebenſo das künſtleriſche Schaffen zergliedert und in ihren geſetzmäßigen Beziehungen unterſucht; hier werden (was damit aufs engſte zuſammenhängt) die allgemeinen und weiterhin die beſonderen äſthetiſchen Normen geſucht und erörtert. Es würde nach allem Vorangegangenen ſo verkehrt als möglich ſein, wenn man die ſyſtematiſche Äſthetik auf entwicklungsgeſchichtliche Betrachtungen gründen wollte. Denn immer und immer wieder drängte ſich der Gedanke auf, daß die äſthetiſchen Seelenvorgänge vergangener Zeiten und zurückliegender Entwicklungsſtufen nur von der Einſicht in das äſthetiſche Verhalten des gereiften Menſchen der Gegenwart aus erforſcht werden können. Eine „Äſthetik auf entwicklungsgeſchichtlicher Grundlage“ iſt demnach eine Umkehrung des richtigen Verhältniſſes.

Der künftgeſchichtliche Stoff als Mittel für die äſthetiſche Erfahrung.

10. Mit dem allen iſt nun natürlich nicht im mindeſten gemeint, daß der ſyſtematiſche Äſthetiker ſich lediglich auf ſeine äſthetiſche Innenerfahrung und auf die Mitteilungen anderer über die ihrige zu gründen habe und der Kenntnis der Kunſtwerke und Künſtler der vergangenen Zeiten entraten könne. Im Gegenteil bedarf die Äſthetik auch in ihren ſyſtematiſchen Teilen auf Schritt und Tritt der anſchauenden Kenntnis der Kunſtgeſchichte. Und zwar kommt die kunſtgeſchichtliche Anſchauung in zweifacher Form für die ſyſtematiſche Äſthetik in Betracht.

Erſtens bedarf die äſthetiſche Erfahrung — die eigene wie die fremde, durch Mitteilung kennen gelernte — ununterbrochen der Anſchauung von Kunſtwerken. Dieſe braucht natürlich nicht immer wirklich ausgeübt zu werden; ſie kann auch in der Erinnerung aufgefriſcht ſein. Will ich erfahren, worin das Gefühl des Erhabenen oder Grotesken, der Eindruck des Volksliedes oder des Stilllebens, das Eigentümliche des klaſſiſchen oder romantiſchen Stils beſtehe, ſo muß ich mir entſprechende Anſchauungen vielfacher Art ſei es in Wirklichkeit oder in der Erinnerung vor Augen führen. Und da wird es zweckmäßig ſein, wenn ich mich nicht nur an Beiſpiele aus der Natur und dem gegenwärtigen Kunſtleben halte, ſondern auch aus

möglichſt verſchiedenen Abſchnitten der vergangenen Kunſtentwicklung eindrucksvolle Fälle hervorhebe. Hier bildet alſo der kunſtgeſchichtliche Stoff das Mittel, wodurch die äſthetiſche Erfahrung zu ſtande kommt. Ein Äſthetiker beiſpielsweiſe, der über das Komiſche arbeitet, wird ſeine Phantaſie in lebendiger Fühlung mit Ariſtophanes wie Rabelais, mit Cervantes wie Byron, mit Beaumarchais wie Freytag erhalten müſſen. Die Erfahrung über das Komiſche wäre höchſt unvollkommen, wenn er ſie nur an Beiſpielen aus dem Leben oder aus dem Schaffen gegenwärtig lebender Künſtler nehmen wollte. Und das Gleiche muß er von der Erfahrung, die andere über das Komiſche gemacht haben, und die er durch Mitteilung kennt, vorausſetzen. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß dieſe Heranziehung der kunſtgeſchichtlichen Beiſpiele als eines Mittels für das Zuſtandekommen der äſthetiſchen Erfahrung nicht im entfernteſten als kunſtgeſchichtliche Methode bezeichnet werden darf.

Der kunſtgeſchichtliche Stoff als Mittel für die Prüfung der Geltung der äſthetiſchen Normen.

11. Noch zu einem zweiten Zweck aber bedarf die ſyſtematiſche Äſthetik der kunſtgeſchichtlichen Erfahrung. Wenn auch die von ihr aufgeſtellten Normen zunächſt nur von der jeweiligen Entwicklungsſtufe des äſthetiſchen Bewußtſeins gelten, ſo wird ſie doch beſtrebt ſein, ihre Gültigkeit, ſo weit dies möglich iſt, nach der Richtung auf das Allgemeingültige zu erhöhen. Bei dieſer Arbeit nun eben iſt die Kunſtgeſchichte zu weſentlichen Dienſten berufen. Frage ich, ob und wieweit der Geltungsbereich irgend einer allgemeinen äſthetiſchen Norm oder einer etwa die beſondere Geſtalt des Tragiſchen betreffenden Vorſchrift über die gegenwärtige Entwicklungsſtufe nach rückwärts in die Vergangenheit hin ausgedehnt werden dürfe, ſo werde ich in die frühere Entwicklung der entſprechenden Kunſt Blicke werfen müſſen. Nur ſo kann ich zu einer Überzeugung darüber kommen, ob eine erhebliche Ausdehnung der Gültigkeit der in Rede ſtehenden Norm nach rückwärts hin mit Wahrſcheinlichkeit angenommen werden dürfe. Hier wird alſo der kunſtgeſchichtliche Stoff nicht als Mittel für die Belebung der eigenen äſthetiſchen Erfahrung herangezogen, ſondern als Prüfſtein für die Beantwortung der Frage nach der Ausdehnung der Gültigkeit der äſthetiſchen Normen. Läßt ſich eine gewiſſe Erweiterung des Geltungsbereiches nach rückwärts hin mit den Tatſachen der Kunſtentwicklung in Einklang bringen? Oder machen die früheren Entwicklungsſtufen auf irgend einem Kunſtgebiete es unwahrſcheinlich, daß auch ſchon damals eine gewiſſe Norm, der heutigen Tages das äſthetiſche Fühlen unterliegt, Geltung beſeſſen hat?

Jetzt iſt erſichtlich, daß dieſe zweite Heranziehung der kunſtgeſchichtlichen Erfahrung die Bedeutung hat, daß auf dieſem Wege das äſthetiſche Fühlen vergangener Zeiten wenigſtens bis zu einem gewiſſen Grade deutlich werden ſoll. Der kunſtgeſchichtliche Stoff iſt hier ein Mittel für die Erſchließung des äſthetiſchen Fühlens vergangener Zeiten. Natürlich iſt hier kein ſo weit als möglich gehendes Erſchließen gemeint; ſondern es genügt, wenn über das äſthetiſche Fühlen vergangener Zeiten ſoviel Licht verbreitet iſt, daß eine Ausdehnung der Gültigkeit einer beſtimmten äſthetiſchen Norm bis in dieſe Zeiten als möglich oder unmöglich, als wahrſcheinlich oder unwahrſcheinlich erſcheint. Es wird ſich alſo nur um ein Deuten vergangener Kunſtſtufen auf das entſprechende äſthetiſche Fühlen nach gewiſſen allgemeinſten Seiten handeln. Oft reicht ſchon ein ungefährer Blick auf die Kunſtausübung vergangener Zeiten hin, um zu erkennen, daß die Ausdehnung der Gültigkeit einer beſtimmten Norm bis in dieſe Zeiten ausgeſchloſſen iſt.

Man hat es alſo auch nach dieſer zweiten Seite hin in der ſyſtematiſchen Äſthetik nicht mit zuſammenhängenden kunſtgeſchichtlichen Betrachtungen zu tun. Sondern die Sache liegt ſo, daß nach Aufſtellung einer äſthetiſchen Norm (die auf pſychologiſchem Wege erfolgt) die Frage auftritt, ob und wieweit etwa nach rückwärts die Gültigkeit dieſer Norm ausgedehnt werden dürfe, und daß zur Beantwortung dieſer Frage prüfende Blicke auf gewiſſe jeweilig lehrreiche und entſcheidende Stellen der Entwicklung der Kunſt geworfen werden müſſen, um zu ermeſſen, ob und in welchem Umfange etwa an eine Ausdehnung des Geltungsbereiches der beſtimmten Norm nach der Vergangenheit gedacht werden dürfe. So werden ſich z. B. dem Äſthetiker der Tragödie die Zeit Goethes, das Drama Shakeſpeares, das altgriechiſche Drama vorzugsweiſe vor Augen ſtellen, wenn er ſich fragt, ob er daran denken dürfe, ſeinen Normen eine Geltungsausdehnung in vergangene Zeiten hin zu geben. Übrigens iſt nicht zu vergeſſen, daß alle dieſe Deutungen früherer Stufen der Kunſtentwicklung auf das zu Grunde liegende äſthetiſche Fühlen hin, wie wir längſt geſehen haben, ſelbſt wieder nur durch pſychologiſche Verfahrungsweiſen möglich ſind. So kann alſo auch nach dieſer zweiten Seite hin von kunſtgeſchichtlicher Methode der ſyſtematiſchen Äſthetik nicht die Rede ſein. Wenn Lange von der „Überlegenheit der hiſtoriſchen Methode über die der pſychologiſchen Selbſtbeobachtung“ ſpricht, ſo finde ich, wohin ich auch blicke, für dieſe Auffaſſung nicht nur nirgends

Anhaltspunkte, ſondern vielmehr überall einen Sachverhalt, der ihr alle Berechtigung entzieht.

Weitere Bedeutung der Pſychologie für die Äſthetik.

12. Wenn das ausſchlaggebend Pſychologiſche in der Bearbeitung der ſyſtematiſchen Äſthetik in vollem Umfang zu Tage treten ſoll, ſo hat man übrigens nicht nur an die eigene äſthetiſche Erfahrung und an die Kenntnis von den mitgeteilten äſthetiſchen Erfahrungen anderer zu denken, ſondern man muß ſich natürlich auch vor Augen halten, daß die Pſychologie mit ihren Tatſachen und Geſetzen überall begründend, unterbauend, befeſtigend eingreift. Sollen die äſthetiſchen Erfahrungen bearbeitet werden, ſo kann dies nur nach Maßgabe der Einſichten geſchehen, über die der Äſthetiker in der Pſychologie des Empfindens, Vorſtellens, Fühlens, Wollens verfügt. Die äſthetiſchen Erfahrungen müſſen zergliedert, verknüpft, eingeordnet, gedeutet werden. Hierzu ſind auf Schritt und Tritt mannigfache Kenntniſſe von Vorgängen und Zuſammenhängen auf den verſchiedenſten Gebieten des ſeeliſchen Lebens nötig. Sonſt würden ſich die äſthetiſchen Erfahrungen überhaupt nicht im Sinn einer ſyſtematiſchen Äſthetik verwerten laſſen. Dieſer beſtändige Beitrag von den Grundlagen und von verſchiedenen Sondergebieten der Pſychologie aus iſt immer mit hinzuzudenken, wenn von der pſychologiſchen Methode der Äſthetik die Rede iſt.

Das Oberflächliche der abſtrahierenden Methode.

13. Man trifft häufig auf eine Anſicht von der Verwertung der Kunſtwerke und Kunſtentwicklung für die Äſthetik, die nach allem Bisherigen das Gegenteil des Richtigen iſt. Man brauche nur, ſo lautet die Meinung, auf eine möglichſt breite kunſtgeſchichtliche Grundlage hinzublicken, auf das Gemeinſame und Weſentliche in der Fülle der Kunſtwerke zu achten und nach der jeweilig geforderten Richtung hin dieſes Gemeinſame und Weſentliche herauszuheben und zuſammenzufaſſen. Man kann dieſe Methode als Abſtraktion von den Kunſtwerken aus bezeichnen.

Wohin führt denn dieſes Ableſen, Herausheben, Zuſammenfaſſen des Gemeinſamen und Weſentlichen an den Kunſtwerken? Doch immer nur zu äußeren, ſinnenfälligen Merkmalen. Man kann über die Marmortechnik, die Technik des Kupferſtichs, die Behandlung der Ölfarbe, über Linienführung, über den Bau des Luſtſpiels, auch über die Stoffe etwa der geſchichtlichen Malerei oder der Ballade eine Fülle von Abſtraktionen anſtellen. Allein man kommt mit ihnen nie bis zu dem, was den eigentlichen Gegenſtand der Äſthetik bildet. Die Äſthetik will die ſeeliſchen Vorgänge, im Betrachter wie im ſchaffenden Künſtler, kennen lernen. Alles Abſtrahieren aber führt uns nimmermehr dahin,

zu erfahren, was die griechiſchen Künſtler fühlten, als ſie ihre Tragödien ſchufen, und was in dem griechiſchen Publikum an den großen Dionyſien und den Lenäen innerlich vorging. Um ſo tief vorzudringen, müſſen, wie wir geſehen haben, pſychologiſche, von den Innenerfahrungen des modernen Menſchen ausgehende, nach Analogie deutende Verfahrungsweiſen angewandt werden. Jenes „Abſtrahieren" iſt daher in der Kunſtgeſchichte an ſeinem Platz; hier bildet es eine weſentliche Seite der Methode. In der Äſthetik dagegen kann ihm nur jemand, der dem oberflächlichen Anſchein folgt, eine grundlegende Bedeutung zuſchreiben. Nur vorbereitende Schritte können in der Äſthetik durch Abſtraktion getan werden.

Hilfloſigkeit der abſtrahierenden Methode.

14. Aber noch aus einem anderen Grunde iſt die abſtrahierende Methode ungenügend. Alles äſthetiſche Abſtrahieren muß doch nach einer beſtimmten äſthetiſchen Richtung, nach einem beſtimmten äſthetiſchen Maßſtabe, ſchließlich: gemäß einem äſthetiſchen Werturteile erfolgen. Man will beiſpielsweiſe die Beſtandteile und Bedingungen des Gefühls vom Tragiſchen ermitteln. Darf man dabei das Drama der Inder heranziehen? In welchem Sinne iſt die griechiſche Tragödie dafür maßgebend? Darf man die Abſtraktion auch auf Calderon ausdehnen? Und auf Zola, Ibsen, d'Annunzio, Maeterlinck? Hierüber kann durch die Methode der kunſtgeſchichtlichen Abſtraktion ſchlechtweg nichts beſtimmt werden. Der Abſtraktion müßte eine Unterſuchung darüber vorangehen, welcher charakteriſtiſche und menſchlich wertvolle Gefühls- und Phantaſietypus ins Auge zu faſſen ſei, wenn vom Tragiſchen die Rede iſt. Und dieſe Unterſuchung kann offenbar nur auf pſychologiſchem Wege geführt werden. Beobachtend, ſichtend, zergliedernd, verknüpfend muß ſich der Blick auf die in unſerem Seelenleben vorkommenden charakteriſtiſchen und menſchlich wertvollen Gefühls- und Phantaſieverläufe richten und den entſprechenden herausheben. Oder es beſtehe die Aufgabe, das Weſen des Anmutigen feſtzuſtellen. Auch hier kommt es zunächſt darauf an, aus unſerem Seelenleben dasjenige charakteriſtiſche und bedeutſame Gefühls- und Phantaſiegebilde herauszuheben, dem man den Namen des Anmutigen geben will. Wie will man ohne dieſe vorausgehende pſychologiſche Unterſuchung darüber Gewißheit erlangen, ob und in welchem Umfange etwa Raffaels oder Correggios Madonnen oder vielleicht Watteau und Boucher als Grundlage für die „Abſtraktion" zur Gewinnung des Anmutigen herangezogen werden dürfen? oder ob die Abſtraktion ohne weiteres an Boccaccios Novellen, an Ovids Ars amatoria, an

Goethes Römiſchen Elegien vorgenommen werden darf? Ohne eine derartige vorausgegangene Unterſuchung muß man auf Schritt und Tritt fürchten, mit der Abſtraktion in die Nachbargebiete des Reizenden, Zierlichen, Lieblichen, des Üppigen, des Idealſchönen u. ſ. w. abzugleiten. Oder es werde über das Eigentümliche des Romans gehandelt. Dürfen der Abſtraktion auch der naturaliſtiſch beſchreibende und der pſychologiſch zergliedernde und der ſtimmungsvoll lyriſche Roman der Gegenwart als gleichwertig mit den Romanen etwa Goethes, Scotts, Dickens zu Grunde gelegt werden? Auch hierüber ließe ſich nur nach einer pſychologiſchen Unterſuchung über die charakteriſtiſchen und bedeutſamen Gefühls- und Phantaſietypen, die ſich rückſichtlich der erzählenden Dichtung ergeben, entſcheiden.

Und ſo kann auch die allgemeine Frage, worin das äſthetiſch Befriedigende überhaupt beſtehe, nicht durch kunſtgeſchichtliche Abſtraktion beantwortet werden. Lange iſt der Anſicht, man ſolle dieſer Ermittlung vorzugsweiſe die „Blüteperioden der Kunſt“ zu Grunde legen, „moderne Kunſterſcheinungen aber nur inſoweit zum Beweiſe herbeiziehen, als ſie mit klaſſiſchen Kunſterſcheinungen übereinſtimmen.“[1]) Allein warum ſollte es von vornherein unmöglich ſein, daß ſich das äſthetiſche Fühlen in weſentlichen Stücken in der neueren Zeit verfeinert habe? Die Methode der Abſtraktion zum mindeſten kann hierüber nichts ausmachen. Ferner iſt zu erwägen, daß den Kunſtwerken der „Blüteperioden“ ohne Zweifel auch in den damaligen Zeiten gar viel ſtoffliche, grobe, genußſüchtige, einſeitig moraliſche, einſeitig religiöſe, einſeitig auf Belehrung ausgehende Gefühle entſprochen haben. Die Methode der kunſtgeſchichtlichen Abſtraktion hat von ſich aus nicht das mindeſte Recht, dieſe äſthetiſch unreinen Gefühle bei Seite zu laſſen. Um ſie als äſthetiſch unrein zu erkennen, muß man ſchon auf pſychologiſchem Wege ſich ein Wiſſen darüber erworben haben, worin das eigentümlich Äſthetiſche der Gefühle liege.[2])

Gefühls- und Phantaſietypen.

15. So kommen wir alſo zu dem Ergebnis, daß die ſyſtematiſche Äſthetik ihr Hauptaugenmerk zu richten habe auf die Ausſonderung

[1]) Konrad Lange, Das Weſen der Kunſt, S. 37 ff.

[2]) Rückſichtlich des Tragiſchen habe ich die Abweiſung der abſtrahierenden Methode bereits in meiner Äſthetik des Tragiſchen (München 1897) ausführlich dargelegt (S. 3 ff.). Man vergleiche auch die richtigen Bemerkungen Ernst Elsters (Prinzipien der Litteraturwiſſenſchaft. Bd. 1. Halle 1897. S. 52 f.). über die abſtrahierende Methode und die einſichtsvollen Ausführungen bei Laurila, Verſuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunſtphiloſophie (Helſingfors 1903), S. 55 ff.

menſchlich charakteriſtiſcher und menſchlich wertvoller Gefühls- und Phantaſietypen aus dem Verlaufe des ſeeliſchen Lebens. Dieſe Ausſonderung betrifft zunächſt das allgemeine äſthetiſche Gefühl in ſeinen Abgrenzungen gegen die ſinnlichen, ſtofflichen, moraliſchen und ſonſtigen benachbarten Gefühle; ſodann aber die beſonderen Geſtalten der äſthetiſchen Gefühle in ihren Abgrenzungen gegeneinander. Hiermit iſt die Richtung angegeben, in der ſich das Heranziehen der äſthetiſchen Selbſterfahrungen des reifen modernen Menſchen und ihre Bearbeitung im Zuſammenhang mit den ſonſtigen Tatſachen und Geſetzen der Pſychologie zu halten hat.

So hat jetzt die Verwertung der äſthetiſchen Erfahrungen des reifen modernen Menſchen eine beſtimmtere Form gewonnen. Sie geſchieht im Zuſammenhang mit verſchiedenartigem, jeweilig in entſprechender Weiſe heranzuziehendem pſychologiſchen Wiſſen. Dieſes greift unterſtützend, klärend, ordnend, vor Abwegen ſchützend, begründend, unterbauend ein. Der Leitſtern aber, wonach jene Erfahrungen zu Grunde zu legen und pſychologiſch zu bearbeiten ſind, liegt in der Rückſicht auf die Heraushebung und Abgrenzung gewiſſer charakteriſtiſcher, bedeutſamer, wertvoller Gefühls- und Phantaſietypen. In dem Hinblick auf dieſe iſt der Kern- und Ruhepunkt der pſychologiſchen Methode enthalten. Nach den Darlegungen des vierten Kapitels iſt es klar, daß bei der Heraushebung und Abgrenzung dieſer Typen ſich zugleich der überpſychologiſche, normative Charakter der Äſthetik betätigt.

16. Eine gewiſſe Hilfe können der pſychologiſchen Methode die Wortbedeutungen gewähren. Freilich würde ſich die Äſthetik einem haltloſen Schwanken preisgeben, wenn ſie ſich in der Hauptſache oder auch nur in irgendwie maßgebender Weiſe daran halten wollte. Die ſprachlichen Bezeichnungen für äſthetiſche Begriffe haben eine ſo wenig feſtſtehende Bedeutung, führen ſo ungefähre, vieldeutige und wechſelnde Vorſtellungen mit ſich, daß der Äſthetiker, der ſich Sprachgebrauch und Sprachgefühl zur Richtſchnur nehmen wollte, aus unſicherem Tappen nirgends herauskäme. Die Ausdrücke der Sprache für äſthetiſche Verhältniſſe ſind eben nicht im entfernteſten nach wiſſenſchaftlichen Bedürfniſſen gebildet, gegliedert, abgegrenzt worden. Wie unglaublich unſicher iſt das Sprachgefühl in dem Gebrauche ſogar der Wörter „ſchön“ und „häßlich“! Wie taumeln und ſchillern nicht die Bedeutungen der Ausdrücke: anmutig, lieblich, graziös, reizend, niedlich, durcheinander! Oder wie wollte man die Bedeutung ſolcher

Hilfeleiſtung der Wortbedeutungen.

Begriffe wie: Symbol und Allegorie, Stil und Manier, Genie und Talent, idealiſtiſch, realiſtiſch, naturaliſtiſch, nach dem mit dieſen Worten verknüpften Sprachgebrauch beſtimmen!

Die von dem Sprachgebrauch geleiſtete Hilfe kann nur darin beſtehen, daß er für die zweckmäßigſte Benennung eines pſychologiſch gekennzeichneten Gefühls- und Phantaſietypus herangezogen wird. Soll das Schöne, das Charakteriſtiſche, das Komiſche, das Groteske, das Lyriſche, das Dekorative oder was es immer ſei, äſthetiſch beſtimmt werden, ſo kommt es in der Hauptſache darauf an, daß ein tatſächlich vorhandener, bedeutſamer, der Heraushebung werter Gefühls- und Phantaſietypus pſychologiſch beſchrieben wird. Erſt eine zweite Frage iſt es, ob für dieſen Typus die zweckmäßigſte Bezeichnung gewählt wurde. Alſo nur für die Benennung der tatſächlich vorhandenen wichtigen Gefühls- und Phantaſietypen iſt der Sprachgebrauch maßgebend. Für die ſachliche Unterſuchung ſelbſt kann er nur ungefähr auf die Spur des Richtigen leiten. Es kann daher wohl die pſychologiſche Zergliederung an ihn anknüpfen, niemals ihn aber ſachlich maßgebend werden laſſen.

Nebenbei bemerkt, iſt es ein überaus häufiger Fehler der äſthetiſchen Kritik, daß ſie Abweichungen in der Benennung ohne weiteres als ſachliche Mängel hinſtellt. Wenn beiſpielsweiſe ein Kritiker an eine Äſthetik des Tragiſchen herantritt, ſo müßte ſeine erſte Aufgabe dahin gehen, zu fragen, ob in dem Buche wirklich vorhandene charakteriſtiſche und bedeutſame Gefühls- und Phantaſieverläufe beſchrieben und in das richtige Verhältnis untereinander gebracht worden ſind. Erſt an zweiter Stelle hätte er zu fragen, ob für die beſchriebenen Gefühls- und Phantaſietypen die ſprachgebrauchsmäßig angemeſſenſten zuſammenfaſſenden und unterſcheidenden Ausdrücke gewählt wurden. Gewöhnlich indeſſen verfährt der Kritiker anders: Abweichungen in der Namengebung verkündet er ſofort als ſachliche Irrtümer des Verfaſſers.

Darwiniſtiſche Frageſtellungen in der Äſthetik.

17. Wie an alle Richtungen des Geiſteslebens, ſo läßt ſich auch an die äſthetiſchen Gefühle die Frage heranbringen, ob und inwieweit ſie ſich von darwiniſtiſcher Grundlage aus verſtehen laſſen. Nach allem Vorangehenden gehört freilich dieſe Frage nicht in die grundlegenden, überhaupt nicht in die ſyſtematiſchen Teile der Äſthetik, ſondern in ihre entwicklungsgeſchichtlichen Betrachtungen. Hier darf, ja muß vielleicht unterſucht werden, welche Bedeutung die natürliche Ausleſe im Kampf ums Daſein für die Entſtehung und Entwicklung

der äſthetiſchen Gefühle habe. Natürlich wird je nach dem Verhältnis, in dem der Äſthetiker zum Darwinismus ſteht, dieſe Unterſuchung eine breite und wichtige oder eine nebenſächliche Stelle im Ganzen der Betrachtung einnehmen. Dagegen darf ſelbſt der überzeugteſte darwiniſtiſche Äſthetiker eine derartige Unterſuchung nicht in die Grundlagen der Äſthetik hereinziehen. Anſtatt beſtimmte Tatſachen und klare Zuſammenhänge zu erhalten, würde er ſich in dunklen Vorſtellungen und wilden Vermutungen herumtreiben. Hierüber braucht nach allem Vorausgehenden kein Wort mehr verloren zu werden.[1])

Zu den darwiniſtiſchen Äſthetikern gehört auch Lange. Er ſetzt ohne weiteres voraus, daß die Kunſt ſich nur darum und nur inſoweit entwickelt hat, weil und inwiefern ſie die Menſchheit im Kampf ums Daſein unterſtütze. Und ſo verkündet er denn auch ohne weiters für die Äſthetik den darwiniſtiſchen Maßſtab: jede Kunſt iſt gut, die der Gattung nützt; jede Kunſt iſt ſchlecht, die ihr ſchadet.[2]) Wollte man mit dieſem Maßſtab Ernſt machen, ſo würde man damit die Ratloſigkeit zum Prinzip erheben. Fragt man, welche Förderungen und Schädigungen für die menſchliche Gattung aus beſtimmten Richtungen und Weiſen der Kunſt entſpringen, ſo leitet man damit eine überaus verwickelte, an Unſicherheit überreiche, zu den verſchiedenſten Geſichtspunkten für und dawider führende Unterſuchung ein. Wie wollte man beiſpielsweiſe entſcheiden, ob der griechiſch harmoniſierende Stil unſerer klaſſiſchen Dichter oder etwa die muſikaliſchen Neuerungen Wagners der Gattung im Kampfe ums Daſein mehr genützt oder mehr geſchadet haben! Auf Grund dieſes Maßſtabes könnte nur ein endloſes Hin und Her zwiſchen den Freunden und Gegnern dieſer beiden Richtungen entſtehen. Aber auch ganz abgeſehen von dieſer Mißlichkeit iſt das an die Spitze Stellen eines darwiniſtiſchen äſthetiſchen Wertmeſſers ſchon darum vom Übel, weil er beſtenfalls auf Unterſuchungen beruht, die in hohem Grade dem Gebiet des Hypothetiſchen und Ungefähren angehören.

18. Das Ergebnis dieſer Betrachtungen läßt ſich in folgenden Sätzen zuſammenfaſſen. Der Gegenſtand der Äſthetik iſt in doppelter

Zuſammenfaſſung des Ergebniſſes.

[1]) Der Aufſatz MAX BURCKHARDS „Die Kunſt und die natürliche Entwickelungsgeſchichte“ (enthalten in ſeiner Schrift: „Äſthetik und Sozialwiſſenſchaft“) zeigt an mehreren Stellen, auf welch einen ſchwankenden Boden die Äſthetik geſtellt würde, wenn ſie ſich auf darwiniſtiſche Erklärungen gründen wollte (S. 52, 57, 70).

[2]) KONRAD LANGE, Das Weſen der Kunſt, Bd. 1, S. 14 f. WUNDT gibt eine treffende Kritik der Äſthetik LANGES (Grundzüge der phyſiologiſchen Pſychologie. 5. Aufl. Bd. 3, S. 209 f.).

Richtung entwicklungsgeſchichtlich eingeſchränkt. Es iſt eine beſtimmte Stufe der menſchheitlichen und eine beſtimmte Stufe der individuellen äſthetiſchen Entwicklung, die den nächſten, hauptſächlichen und maßgebenden Unterſuchungsgegenſtand der Äſthetik bilden. Die Hauptaufgabe der Äſthetik beſteht in der Aufſuchung der für das individuell ausgereifte Gefühl des modernen Menſchen geltenden äſthetiſchen Normen. Eine allgemeingültige, für alle Zeiten und Völker geltende Äſthetik iſt ein Ideal, dem der Äſthetiker ſich nur einigermaßen annähern kann. Dieſe Annäherung läßt ſich vorzugsweiſe in den grundlegenden Teilen der Äſthetik, weit weniger in den die beſonderen äſthetiſchen Geſtaltungen behandelnden Teilen erſtreben. Trotz dieſer entwicklungsgeſchichtlichen Einſchränkung kann nun aber doch von einer entwicklungsgeſchichtlichen Grundlage oder Methode der Äſthetik keine Rede ſein. Ohne Zweifel müſſen in jeder vollſtändigen Äſthetik wichtige Betrachtungen entwicklungsgeſchichtlicher Art vorkommen. Allein dieſe laſſen ſich nur unter der Vorausſetzung einer bereits auf Grund der Erfahrungen des gereiften modernen Menſchen geleiſteten Äſthetik und mittelſt durch und durch pſychologiſch beſtimmter Verfahrungsweiſen zu ſtande bringen. Vollends nun die „ſyſtematiſchen“ Teile der Äſthetik auf entwicklungsgeſchichtlicher Grundlage durchführen wollen, wäre ſo verkehrt als möglich. Dieſer ſyſtematiſche Grundſtock der Äſthetik kann nur in einer im Zuſammenhange mit den Tatſachen und Theorien der Pſychologie geſchehenden Bearbeitung der eigenen und fremden äſthetiſchen Erfahrungen beſtehen. Zu dieſer Bearbeitung gehört nun freilich auch das beſtändige Heranziehen von Gegenſtänden der Natur und der Kunſt aus ihren verſchiedenen Gebieten und Zeiten. Auch dienen dieſer „ſyſtematiſchen“ Arbeit der Äſthetik entwicklungsgeſchichtliche Betrachtungen in gewiſſer Hinſicht zur Hilfeleiſtung. Eine Hilfeleiſtung nach anderer Richtung bieten die Wortbedeutungen. Fragen darwiniſtiſcher Art dürfen nur in den entwicklungsgeſchichtlichen Teilen der Äſthetik aufgeworfen werden.

Der Vollſtändigkeit halber ſei endlich noch darauf hingewieſen, daß meine Betrachtungen ſich nicht auf die Frage erſtreckten, ob und inwieweit das Äſthetiſche in ſeiner Bedeutung für die Kulturgeſchichte zu behandeln ſei. Nach meiner Überzeugung betrifft eine ganze große Fragengruppe in der Äſthetik den Wert des Äſthetiſchen und namentlich der Kunſt für die Kulturentwicklung. Darüber wird ſogleich das folgende Kapitel ein paar weitere Worte zu ſagen haben. Aber auch abgeſehen von jener großen Fragengruppe wird

die Bedeutung für die Kulturentwicklung hier und da in den Gedankenkreis des Äſthetikers treten, ſo z. B. durch die Frage, ob ſich der Künſtler bei ſeinem Schaffen als Mitarbeiter an der Kultur fühlen, alſo aus dem Bewußtſein ſeiner Zugehörigkeit zur Kulturentwicklung heraus ſchaffen ſolle. Dieſe Art Frageſtellung ließen die vorangehenden Betrachtungen völlig beiseite. Sie faßten nur die Frage ins Auge, ob und inwieweit das Äſthetiſche und die Kunſt in ihrem kulturgeſchichtlichen Werden von der Äſthetik zu behandeln ſeien.

Sechſtes Kapitel.

Gliederung der Ästhetik.

Womit die Äſthetik den Anfang zu machen hat.

1. Wenn ich daran gehe, die Äſthetik in ihre Hauptteile zu gliedern, ſo bin ich mir wohlbewußt, daß es ſich dabei vielfach um bloße Zweckmäßigkeitsfragen handelt. Selbſt von den gleichen äſthetiſchen Grundſätzen aus ſind verſchiedene Anſichten über die Gliederung der Äſthetik möglich, und zwar nicht nur hinſichtlich der Aufeinanderfolge der Hauptteile, ſondern auch in Rückſicht auf die abſchnittsmäßige Zuſammenfaſſung und Spaltung gewiſſer Aufgaben.

Nach allen vorausgegangenen Erörterungen kann es nicht zweifelhaft ſein, daß der Äſthetik als erſte Aufgabe die beſchreibende, zergliedernde, verknüpfende Behandlung derjenigen ſeeliſchen Zuſtände und Vorgänge obliegt, in denen eben das äſthetiſche oder künſtleriſche Verhalten beſteht. Da ſtößt nun ſofort der Unterſchied des äſthetiſchen Aufnehmens, Betrachtens, Genießens und des künſtleriſchen Schaffens auf. Und es kann gefragt werden, ob ſich die Äſthetik zuerſt mit dieſen oder mit jenen Vorgängen beſchäftigen ſolle. Sind die grundlegenden Betrachtungen der Äſthetik auf den ſchaffenden Künſtler zu beſchränken oder auf das äſthetiſche Fühlen und Anſchauen auszudehnen, wie es bei allen überhaupt äſthetiſch zugänglichen Menſchen auf beſtimmte äußere Eindrücke hin mehr oder weniger zu finden iſt?

Bedenkt man, daß die Äſthetik ihren Anfang nicht mit der Unterſuchung einer äſthetiſchen Beſonderheit machen kann, ſondern an erſter Stelle das allem äſthetiſchen Verhalten Gemeinſame ins Auge faſſen muß, ſo iſt hiermit dieſe Frage bereits entſchieden. Denn Äſthetiſches gibt es nicht nur in der Kunſt, ſondern auch der Natur und dem Leben gegenüber. Das äſthetiſche Verhalten gegenüber den Eindrücken der Wirklichkeit iſt eine ſelbſtändige äſthetiſche Betätigung, die gegenüber dem Verhalten im Kunſtbereiche ihren eigentümlichen Charakter

und Wert hat. Die deutſche ſpekulative Äſthetik war zwar anderer Anſicht. Für Schelling, Hegel, Schleiermacher u. ſ. w. fällt das Schöne von vornherein mit der Kunſt zuſammen. Doch will ich dieſe Anſchauung hier unwiderlegt laſſen und einfach die entgegengeſetzte zu Grunde legen. Die ganze weitere Darlegung wird die Unhaltbarkeit jener Anſicht erweiſen. Ich gehe alſo davon aus, daß das Verbreitungsgebiet des äſthetiſchen Verhaltens die beiden nebengeordneten Reiche des Natur- und des Kunſtäſthetiſchen umfaßt. Wollte daher die Äſthetik mit einer Unterſuchung des künſtleriſchen Schaffens beginnen, ſo würde hiermit das ganze große Reich des Äſthetiſchen in Natur und Leben zunächſt unberückſichtigt bleiben. So richtig es iſt, daß die Äſthetik ihren Anfang mit der Herausſtellung der allgemein geltenden Züge des äſthetiſchen Verhaltens machen muß, ſo richtig iſt es auch, daß die Unterſuchung des äſthetiſchen Aufnehmens, Betrachtens und Fühlens ihren erſten Gegenſtand bildet. Nur in dieſem Falle bildet das Weſen des Äſthetiſchen den Anfangsgegenſtand der Äſthetik.[1])

Nur dann, wenn nicht das Äſthetiſche in vollem Umfang, ſondern ausſchließlich das Gebiet der Kunſt zum Gegenſtand eines Werkes gewählt würde, könnte ernſtlich davon die Rede ſein, mit der Unterſuchung des künſtleriſchen Schaffens den Anfang zu machen. Doch iſt zu bedenken, daß das Schaffen des Künſtlers dem Forſcher ungleich mehr Schwierigkeiten, Dunkelheiten, Unſicherheiten darbietet als das Betrachten und Genießen der Kunſtwerke. Auch dann alſo, wenn ein Schriftſteller nur eine Äſthetik der Kunſt geben will, wird es wohl das methodiſch Richtige ſein, die Betrachtung des künſtleriſchen Schaffens auf eine ſpätere Stelle zu verſparen.

Die methodiſche, die beſchreibende und die normative Grundlegung der Äſthetik.

2. Als erſte Aufgabe bietet ſich ſonach der Äſthetik die Beſchreibung, Zergliederung, Verknüpfung des äſthetiſchen Betrachtens im allgemeinen dar. Dieſe Aufgabe wird zweckmäßiger Weiſe in zwei

[1]) Den entgegengeſetzten Standpunkt vertreten in neueſter Zeit beiſpielsweiſe Oskar Bie („Zwiſchen den Künſten"; in der Neuen Deutſchen Rundſchau, 5. Jahrgang, 1894; S. 361 f.) und Konrad Lange (Das Weſen der Kunſt, Bd. 1, S. 53 ff.). Lange hat, ähnlich wie die deutſche ſpekulative Äſthetik, die Anſicht, daß das beſondere Verhalten gegenüber der Kunſt gleichbedeutend ſei mit dem äſthetiſchen Verhalten überhaupt, und daß es daher gegenüber der Natur nur in abgeleiteter und uneigentlicher Weiſe ein äſthetiſches Verhalten geben könne (S. 82 f.). Die Darlegungen der folgenden Abſchnitte werden zugleich den Erweis von der völligen Unhaltbarkeit dieſer die ganze Äſthetik Langes von vornherein verwirrenden Anſicht in ſich ſchließen.

Abſchnitten erledigt werden. In einem erſten Abſchnitt wird die Beſchreibung der ſeeliſchen Vorgänge, aus denen das äſthetiſche Aufnehmen und Betrachten beſteht, noch ohne ausdrückliche Rückſicht auf die äſthetiſchen Normen, die ſich in ihnen zum Ausdruck bringen, zu geben ſein. Es ſoll ein möglichſt umfaſſendes Bild deſſen, was im äſthetiſchen Aufnehmen vor ſich geht, gewonnen, dieſe Vorzüge ſollen in voller Breite aufgerollt werden. Es ſoll unbefangene Hingabe an den ſeeliſchen Tatbeſtand ſtattfinden, wie er in den äſthetiſchen Eindrücken vorliegt. Es wird daher gut ſein, beim Beſchreiben zunächſt nicht auf diejenigen entſcheidenden Eigentümlichkeiten auszugehen, die den Namen äſthetiſcher Normen verdienen. Erſt in einem zweiten Abſchnitt werden dann aus den vorher beſchriebenen ſeeliſchen Vorgängen die allgemeinſten unterſcheidenden Züge herauszuheben ſein, und dieſe werden ſich von ſelbſt als prinzipielliſte Erforderniſſe oder Normen darſtellen, denen alles, was als äſthetiſcher Eindruck gelten will, gemäß ſein muß. So ergeben ſich alſo zunächſt zwei Abſchnitte: der erſte enthält die beſchreibende, der zweite die normative Grundlegung der Äſthetik.

Beide Abſchnitte gehören eng zuſammen. Dieſe Zuſammengehörigkeit geht ſoweit, daß die Abgrenzung des im erſten Abſchnitt beſchriebenen ſeeliſchen Gebietes erſt durch den zweiten Abſchnitt ihre Rechtfertigung findet. Der erſte Abſchnitt fordert zu der Frage auf: warum werden die ſeeliſchen Vorgänge gerade in dieſem Umfange und in dieſer Auswahl zur Beſchreibung herangezogen? Auf dieſe Frage kann nun eben erſt der zweite Abſchnitt die Antwort geben. Erſt durch den Inbegriff der in dieſem Abſchnitt herausgeſtellten Normen rechtfertigt es ſich, daß es richtig war, gerade dieſe beſtimmten ſeeliſchen Vorgänge und keine anderen zur Grundlage zu machen. Denn erſt durch das Ganze der Normen ergibt es ſich, daß die herangezogenen ſeeliſchen Vorgänge ein eigenartiges, bedeutſames, allgemein-menſchliches Wertgebiet darſtellen, das die ausgezeichnete Benennung des „Äſthetiſchen“ und eine beſondere wiſſenſchaftliche Behandlung verdient. Natürlich muß der Äſthetiker, indem er an den erſten Abſchnitt herantritt, bereits die Normen als Leitfaden für die Herausſonderung der zu beſchreibenden ſeeliſchen Vorgänge ſtillſchweigend vor Augen haben.

Genau genommen, gehört nun aber doch auch ſchon der Abſchnitt, den ſich jetzt zu Ende zu führen im Begriffe ſtehe, in die Äſthetik hinein. Handelt es ſich in ihm doch um die methodiſchen Fragen der Äſthetik. So vollzieht ſich alſo die Grundlegung der

Äſthetik in drei Abſchnitten: der erſte enthält die methodiſche, der zweite die beſchreibende, der dritte die normative Grundlegung der Äſthetik.

Die Lehre von den äſthetiſchen Grundgeſtalten.

3. Nach Erledigung dieſer Aufgaben hat die Äſthetik in die Behandlung der beſonderen Geſtaltungen des Äſthetiſchen einzutreten. Es wäre nun unzweckmäßig, ſofort den Unterſchied des Natur- und Kunſtäſthetiſchen ins Auge zu faſſen und auf die Beſonderheiten der verſchiedenen Künſte und Stile einzugehen. Man würde ſich in dieſen Gebieten ziemlich ratlos fühlen, wenn nicht vorher über eine andere Art äſthetiſcher Beſonderheiten Klarheit geſchaffen wurde. Es gibt nämlich gewiſſe äſthetiſche Grundunterſchiede, Grundcharaktere, die ſich auf allen oder doch den allermeiſten Gebieten des Natur- und Kunſtäſthetiſchen geltend machen. Anmutiges und Erhabenes, Schönes und Charakteriſtiſches, Rührendes und Komiſches ſind Beiſpiele ſolcher äſthetiſcher Beſonderungen, die — allerdings mehr oder weniger — auf den verſchiedenſten Gebieten des Natur- und Kunſtäſthetiſchen vorkommen. Es gibt keine Kunſt, in der neben Anmutigem nicht auch Erhabenes zu finden wäre; und vom Tragiſchen und Komiſchen gilt wenigſtens ſoviel, daß die allermeiſten Künſte einen günſtigen Boden für ihre Entfaltung bilden. Und ähnliches wird ſich mit Rückſicht auf die verſchiedenen Gebiete des Äſthetiſchen in der Natur ſagen laſſen.

Ich will dieſe Beſonderungen die äſthetiſchen Grundgeſtalten nennen. So ſchließt ſich denn an jene drei grundlegenden Teile als vierter Abſchnitt die Lehre von den äſthetiſchen Grundgeſtalten an.

Die Lehre von der Kunſt im allgemeinen.

4. Jetzt wird es Zeit ſein, daß die Äſthetik den Unterſchied von Natur und Kunſt ins Auge faßt und ſich, nach Feſtſtellung dieſes Unterſchiedes, den eigentümlichen äſthetiſchen Geſichtspunkten, unter denen gerade die Kunſtwerke im Unterſchiede von dem Naturäſthetiſchen ſtehen, und insbeſondere der allgemeinen Natur des künſtleriſchen Schaffens zuwendet. Auch die Spaltung der Kunſt in die verſchiedenen Künſte und der künſtleriſchen Darſtellungsweiſe in die allgemeinſten Stilunterſchiede wird hier zu behandeln ſein. Somit tritt als fünfter Abſchnitt, ſo dürfen wir in abkürzender Weiſe ſagen, die Lehre von der Kunſt im allgemeinen hinzu. Aber auch das äſthetiſche Betrachten wird hier nochmals zu behandeln ſein. Denn Kunſtwerken gegenüber muß das äſthetiſche Anſchauen und Fühlen eigentümliche Bedingungen erfüllen. Dieſe durch das Weſen der Kunſt dem äſthetiſchen Betrachten auferlegten beſonderen Erforderniſſe hat dieſer Abſchnitt gleichfalls zu unterſuchen.

Entwickelungsgeſchichtliche Betrachtungen.

Im vorigen Kapitel war von den entwicklungsgeſchichtlichen Betrachtungen die Rede, auf die jede Äſthetik ſtößt. Das äſthetiſche Betrachten wie das künſtleriſche Schaffen — beides wird in einer vollſtändigen Äſthetik nach ſeiner menſchheitlichen, wie auch nach ſeiner individuellen Entwicklung ins Auge zu faſſen ſein. Man kann nun die Frage aufwerfen, ob für dieſe entwicklungsgeſchichtlichen Betrachtungen beſondere nebengeordnete Abſchnitte zu ſchaffen ſeien. Es kommt hierbei darauf an, mit welchem Nachdruck und in welcher Ausdehnung der Äſthetiker dieſe entwicklungsgeſchichtlichen Unterſuchungen anzuſtellen gedenkt. Beabſichtigt er ausführliches Eingehen, ſo mag es zweckmäßig ſein, insbeſondere der menſchheitlichen Entwicklung des äſthetiſchen Fühlens einen eigenen Abſchnitt zu widmen. Es könnte dann nach dem zweiten oder dritten Teil ein Abſchnitt eingeſchaltet werden, worin die Wandlungen des äſthetiſchen Fühlens und Urteilens, der äſthetiſchen Normen und Ideale im Laufe der Zeiten und Kulturen betrachtet würden. Will dagegen der Äſthetiker dieſen entwicklungsgeſchichtlichen Darlegungen keinen beſonders großen Raum gewähren, ſo wird er am beſten tun, dieſe Darlegungen in den entſprechenden ſachlich behandelnden Abſchnitten an paſſendem Orte unterzubringen.

Ich gedenke in dieſer Darſtellung die entwicklungsgeſchichtlichen Betrachtungen nahezu beiſeite zu laſſen. Hiermit geſtehe ich offen ein, daß die von mir verſuchte Grundlegung der Äſthetik nach einer wichtigen Seite hin der Vollſtändigkeit entbehrt.

Das Verhältnis der Kunſt zur Kultur.

In einer anderen Hinſicht führt der Zuſammenhang des Äſthetiſchen mit dem geſchichtlichen Leben notwendig zu einem beſonderen Teil der Äſthetik. Die Kunſt iſt eines der großen Wertgebiete menſchlicher Betätigung. Sie führt ihr Leben in enger Wechſelwirkung mit den anderen großen Kulturbetätigungen: mit Wiſſenſchaft und Philoſophie, mit Sittlichkeit und Religion. Mit ihnen zuſammen bildet ſie das höhere geiſtige Leben und Streben der Menſchheit. Daher ergibt ſich ein Inbegriff von Fragen, die den Zuſammenhang der Kunſt mit dem übrigen Kulturleben, ihre Eigenart und Verwandtſchaft, ihre Unabhängigkeit und Abhängigkeit gegenüber den anderen Kulturgebieten betreffen. Dieſe Fragen münden ſchließlich in die Hauptfrage, welche Bedeutung der Kunſt innerhalb der menſchheitlichen Entwicklung zukomme, was ſie zur Vollendung des Menſchlichen beitrage, ob ſie ein Ziel, vielleicht gar das Hauptziel oder etwa nur ein Seitentrieb in der Entwicklung der Menſchheit ſei. Alle

dieſe und ähnliche Fragen bewegen ſich um das Verhältnis der Kunſt zur Kultur. Paſſender Weiſe wird dieſem Gegenſtande der ſechſte Abſchnitt zu widmen ſein. Es iſt derjenige Abſchnitt der Äſthetik, wo ſich mit der pſychologiſchen Betrachtungsweiſe mehr als anderswo ethiſche Geſichtspunkte verbinden. Dabei faſſe ich die Ethik als die Lehre von den Idealen menſchlichen Strebens auf.

Metaphyſik der Äſthetik.

5. Was nun noch in der Äſthetik zu folgen hat, iſt leicht geſagt. Iſt der erfahrungsmäßige Grund ſoweit gelegt, ſo können endlich die metaphyſiſchen Fragen in Angriff genommen werden. Der ſiebente Abſchnitt enthält die Metaphyſik der Äſthetik. Gehört das Äſthetiſche zum Anſich des Menſchen? Iſt die Natur des Menſchen von ſich aus auf das äſthetiſche Verhalten angelegt? Oder iſt dieſes lediglich ein Erzeugnis gewiſſer Kulturverhältniſſe ohne ſolchen weſenhaften Hintergrund? Und iſt die Welt auf das Schöne angelegt? Gehört das Schöne in irgend einem Sinne zu den metaphyſiſchen Weltprinzipien? Darf man etwa gar in Gott eine dem Künſtleriſchen verwandte oder analoge Seite annehmen? Dieſe und ähnliche Beunruhigungen unſeres Verſtandes führen zur Metaphyſik der Äſthetik. Ich betrachte es als ein Verdienſt Hartmanns, daß er den metaphyſiſchen Fragenkreis der Äſthetik im Zuſammenhange und von ſeinem Standpunkt aus folgerichtig behandelt hat.[1])

Äſthetik des Naturſchönen.

Eine vollſtändige Äſthetik hat noch zwei überaus weitſchichtige Unterſuchungsgebiete vor sich. Es iſt auf das Naturäſthetiſche und die Kunſt in ihren Beſonderungen einzugehen. Der achte Abſchnitt hat die mannigfaltigen Reiche der Natur — und ich rechne zur „Natur“ hier auch das wirkliche menſchliche Leben — zu durchlaufen und die wichtigſten Naturtypen nach ihren charakteriſtiſchen äſthetiſchen Werten zu befragen. Er kann als Unterſuchung der äſthetiſchen Werte der Naturtypen bezeichnet werden.

Äſthetik der einzelnen Künſte.

Und hierauf hat dann der neunte Abſchnitt die Äſthetik der einzelnen Künſte zu geben. Hiermit iſt das Syſtem der Äſthetik beſchloſſen.

Der Ausdruck „ſchön“.

6. Noch eine Benennungsfrage iſt hier zu erledigen. Welchen Ausdruck ſoll man wählen, um ſämtliche Erſcheinungen, die in den Bereich der Äſthetik fallen, zuſammenzufaſſen? Mit welchem Worte bezeichnet man am beſten die eigentümliche Weiſe des Gefallens und der Befriedigung, die uns hier beſchäftigt? Man hat ſich hierfür zu-

[1]) EDUARD von HARTMANN, Philoſophie des Schönen. Berlin 1887. S. 463—497.

meiſt des Ausdrucks „ſchön“ bedient. Die Äſthetik galt und gilt noch vielfach als Wiſſenſchaft vom Schönen. Nach Herder iſt Schönheit „das Hauptwort aller Äſthetik“.[1]) Und mag man Hegel oder Weiſſe, Viſcher oder Carrière, Zeiſing, Hartmann oder Lipps[2]) aufſchlagen: das Schöne tritt uns ſofort als der alleinige Gegenſtand der Äſthetik entgegen. Aber auch z. B. Köſtlin und Fechner erkennen, wenn ſich bei ihnen auch nicht ſofort in den erſten Zeilen die Äſthetik als Wiſſenſchaft vom Schönen darbietet, dieſen Ausdruck als die richtige Bezeichnung für das ganze in Frage kommende Gebiet an. Kritiſcher ſchon iſt Lotze: er erblickt in dem Ausdruck „Schönheit“ nur einen „Sammelnamen für ſehr verſchiedene Gattungen des äſthetiſch Wirkſamen.“[3]) Aber es gilt noch weiter zu gehen und mit Groos[4]) die Gleichung „äſthetiſch = ſchön“ einfach aufzugeben. Das Wort „ſchön“ iſt für gewiſſe beſondere Geſtaltungen des Äſthetiſchen aufzuſparen. Für das Geſamtgebiet iſt der Name „das äſthetiſch Wirkſame“ oder „das äſthetiſch Befriedigende“, kurz ausgedrückt: „das Äſthetiſche“ wohl am zweckmäßigſten. Man kann ſich auch, ſchon der Abwechslung wegen, des Ausdruckes „das künſtleriſch Wirkſame“, „das künſtleriſch Gefallende“ und dgl. bedienen. Denn auch den Naturgeſtalten gegenüber läßt ſich die äſthetiſche Stimmung als künſtleriſche Stimmung bezeichnen. Man pflegt ja auch, wenn man vor einer wirklichen Landſchaft, einem wirklichen Zigeunerhaufen, einem wirklichen Zug Soldaten ſteht, von einem künſtleriſchen Eindruck zu reden.

Das ganze Gebiet des Äſthetiſchen unter der „Schönheit“ zuſammenzufaſſen, iſt wider das Sprachgefühl. Wer wird — um nur gewiſſe äußerſte Fälle anzuführen — das furchtbar Erhabene, das grauenhaft Tragiſche, das karikaturartig Komiſche, das wild Humoriſtiſche als „ſchön“ bezeichnen! Und nimmt man wider das Sprachgefühl bewußt dieſe weitgehende Verallgemeinerung des Ausdruckes „ſchön“ vor, ſo hat man außerdem noch den weiteren Nachteil, daß

---

[1]) Herder im vierten Kritiſchen Wäldchen. Hempelſche Ausgabe, Bd. 20, S. 426.

[2]) Theodor Lipps, Grundlegung der Äſthetik, S. 1, 6.

[3]) Hermann Lotze, Geſchichte der Äſthetik in Deutſchland. München 1868. S. 249.

[4]) Karl Groos, Äſthetiſch und ſchön. Philoſophiſche Monatshefte, Bd. 29 (1893), S. 531 ff. Man vergleiche auch Ernst Elster, Prinzipien der Litteraturwiſſenſchaft. Bd. 1. Halle 1897. S. 247 f.

es dann an einem treffenden Ausdrucke für das Gegenteil des Charakteriſtiſchen, für die äſthetiſche Eigenart eines Praxiteles, Raffael, Mozart, des reifen Goethe und Schiller fehlt. Dazu kommt dann noch die Gefahr, daß eine derartige Verallgemeinerung des Wortes „ſchön“ den Äſthetiker leicht dazu verführen kann, gegen die dem eigentlichen Schönen entgegengeſetzten Arten des Äſthetiſchen ungerecht zu werden und ſie unwillkürlich nach dem Schönen und Allzuſchönen hin hinüberzubiegen. Selbſt ein ſo hervorragender und verſtändnisvoller Vertreter des ſtark Charakteriſtiſchen wie Viſcher iſt dieſer Gefahr nicht ganz entgangen.[1])

[1]) Vgl. meine Beſprechung der Vorträge VISCHERS über „das Schöne und die Kunſt“ (Stuttgart 1898). Sie iſt im 114. Bande der Zeitſchrift für Philoſophie und philoſophiſche Kritik S. 105 ff. enthalten.

Zweiter Abſchnitt.

Beschreibende Grundlegung der Ästhetik.

Zweiter Abſchnitt.

Beſchreibende Grundlegung der Äſthetik.

Erſtes Kapitel.

Die ästhetische Wahrnehmungsgrundlage.

1. Abgeſehen von den Phantaſiegebilden iſt jeder äſthetiſche Gegenſtand in der Wahrnehmung gegeben. Durch die Wahrnehmung, als ſinnliche Grundlage der äſthetiſchen Gegenſtände, wird alles beſtimmt, was dieſe ſonſt noch ſein mögen. Ohne Zweifel vollzieht ſich der äſthetiſche Gegenſtand auch in Gefühls- und Willensbewegungen, in phantaſie- und gedankenmäßigen Betätigungen; allein alle dieſe Seiten richten ſich nach dem, als was uns der Gegenſtand in der ſinnlichen Wahrnehmung gegenübertritt. Welche Mannigfaltigkeit und Tiefe der Seelenbewegung auch durch ein Werk Rembrandts erweckt werden möge: in jedem Falle hängt dieſe ganze Innerlichkeit genau von den Farben- und Formeneindrücken ab, die das Werk uns gibt. Dieſe Abhängigkeit wird in der weiteren Unterſuchung überall ihre Bewährung finden. Die ſinnliche Wahrnehmung als äſthetiſche Grundlage.

Nur das Phantaſieäſthetiſche macht eine Ausnahme. Ihre letzte Herkunft freilich haben auch die Phantaſiegeſtalten in der ſinnlichen Wahrnehmung. Mögen ſie noch ſo willkürlicher und wahnwitziger Art ſein: ihren Beſtandteilen nach weiſen ſie doch überall auf die Wahrnehmungen als letzten Nährboden hin. Allein darauf kommt es hier nicht an. Das Entſcheidende iſt, daß die Phantaſiegebilde als ſolche eben nicht in der ſinnlichen Wahrnehmung gegeben ſind. Alles dagegen, was uns in Natur und Kunſt äſthetiſch berührt, wendet ſich zunächſt an unſere Sinne.

2. Es wird gut ſein, ſich ſchon hier die eigentümliche Stellung der Dichtkunſt zum ſinnlichen Wahrnehmen klar zu machen. Die Werke der Dichtkunſt nehmen eine mittlere Stellung zwiſchen dem Phantaſieäſthetiſchen und dem Äſthetiſchen der ſinnlichen Wahrnehmung ein. Jede Dichtung bietet ſich zunächſt dem Ohre dar. Das Stellung der Dichtkunſt zum ſinnlichen Wahrnehmen.

ſtille Leſen mit dem Auge allein darf nämlich nur als ein ſchwächlicher Erſatz für das laute Selbſtleſen oder das Vorgeleſenbekommen gelten. Die von dem Ohre aufgenommenen Lautgruppen und Reihen von ſolchen ſind nun nicht etwa nur ein gleichgültiges Außenwerk der Dichtung, nicht bloß eine Hülſe, hinter der allererſt das dichteriſche Kunſtwerk ſtäke, auch nicht ein bloßes äſthetiſches Nebenbei, das vor dem eigentlich Dichteriſchen gänzlich zurückträte. Der Dichter will vielmehr durch den ſinnlichen Klang der einzelnen Worte, der Sätze, der Verſe und Strophen wirken; er will etwas der Tonkunſt Verwandtes darbieten; und dieſe ſprachlich äſthetiſche Seite fällt für den dichteriſchen Geſamteindruck als eine Hauptſache in die Wagſchale. Sodann aber iſt zu bedenken, daß die ganze innerliche Seite der Dichtkunſt ihrer Eigentümlichkeit nach durch die Natur der Sprache beſtimmt iſt. Vorſtellungen, Gedanken, Gefühle, Stimmungen würden ein anderes Ausſehen haben, wenn ſie nicht an die Sprache geknüpft wären. Die innerliche Seite der Dichtkunſt iſt in ihrem ganzen Gepräge von ihrer Verknüpfung mit dem Gebilde der Sprache abhängig. Und dieſe Verknüpfung iſt endlich nicht etwa eine nur äußere Vereinigung, ſondern es findet zwiſchen der Innenwelt der Dichtung und den Worten geradezu innere Einheit, „Verſchmelzung“ ſtatt. Es würde zu weit führen, dieſe Behauptungen an dieſer Stelle zu erläutern und zu begründen. — So ſind alſo die Werke der Dichtung in weſentlicher Hinſicht ein ſprachlich Äſthetiſches und gehören inſofern zu dem Äſthetiſchen der ſinnlichen Wahrnehmung.

Aber ſie gehören nicht in derſelben Weiſe hierher wie die Werke der bildenden Kunſt oder die Tonſchöpfungen. Denn was der Dichter geben will, iſt, trotz aller Einheit und Verſchmelzung, in den gehörten Worten nicht in derſelben Weiſe beſchloſſen, wie das von dem Maler Gewollte in Farben und Formen oder das von dem Tonkünſtler Erlebte in den Klangverbindungen. Die Farben und Formen des Malers, die Klangverbindungen des Tonkünſtlers ſind die unmittelbaren, ſachlich angemeſſenen Verleiblichungen der Vorſtellungen und Gefühle, die jeweilig zur Darſtellung kommen ſollen. Die Vorſtellungen und Gefühle finden dort ihren völlig entſprechenden, naturgemäßen ſinnlichen Ausdruck. In der Dichtkunſt verhält es ſich weſentlich anders. Die vorgeſtellte und gefühlte Innenwelt, die einer Dichtung entſpricht, beſitzt an den Worten keineswegs ihre ſachgemäße Verleiblichung, ihren naturgemäßen äußeren Ausdruck. Die Worte ſind vielmehr nur die Zeichen, auf deren Anlaß jene gefühlten und vorgeſtellten inneren

Gebilde entſtehen. Es wäre abgeſchmackt, zu meinen, daß etwa die Lautgruppen „traurig", „kahl", „Herbſt", „Tod" die ſachliche Überführung der entſprechenden Vorſtellungen und Gefühle in ſinnliche Wahrnehmung wären. Eine gemalte Herbſtlandſchaft vermag dieſen Vorſtellungen und Gefühlen völlig angemeſſene, naturgemäße Verſinnlichung zu geben, derart, daß Äußeres und Inneres ſich decken und das Innere ſich als das, was es iſt, im Äußeren ausſpricht. Jene Lautverbindungen dagegen ſtehen zu ihnen, trotz aller Verſchmelzung, in einem weit loſeren und zufälligeren Verhältnis. Die Lautverbindung „Herbſt" könnte an ſich ebenſogut den Frühling oder irgend etwas anderes bedeuten. So kann alſo die ſinnliche Wahrnehmung, auf der ſich die Dichtung aufbaut, nicht als die ſachgemäße Überführung der in ihr enthaltenen Innenwelt in das Sinnliche gelten. Daher hat die Dichtkunſt nicht in derſelben Weiſe und demſelben Grade ihre Grundlage in der ſinnlichen Wahrnehmung wie die bildenden Künſte und die Muſik.

Die relativ ſelbſtändige Stellung des Innerlichen in der Dichtkunſt gegenüber dem Sprachlichen.

Eine ſo wichtige und weſentliche Seite an der Dichtung alſo auch die Sprache bildet, ſo beſteht doch zwiſchen ihr und der Innenwelt der Dichtung eine gewiſſe Trennung und Abſonderung. Der Inbegriff von Vorſtellungen, Gefühlen, Willensregungen, durch die wir das, was „Menſch" bedeutet, in uns erzeugen, ſteht dem Worte „Menſch" verhältnismäßig ablösbar und ſelbſtändig gegenüber; mit der ſinnlich wahrnehmbaren Geſtalt des Menſchen dagegen iſt er unauflösbar eins. An Stelle des Wortes Menſch kann auch homo, ἄνθρωπος, homme u. ſ. w. treten; die Sinnengeſtalt des Menſchen dagegen iſt mit jenem Inbegriff unabtrennbar, vermöge urſprünglich organiſcher Zuſammengehörigkeit, verbunden; an ihre Stelle kann keine andere Geſtalt treten.

Keine Kunſt will die ſinnlichen Geſtalten als bloße Oberfläche und Außenſeite geben; jede Kunſt will in ihnen etwas „ausdrücken", durch ſie zum menſchlichen Geiſt ſprechen, Sinn und Bedeutung aus ihnen hervortreten laſſen. Da beſteht nun eben der Unterſchied zwiſchen der Dichtkunſt und den übrigen Künſten darin, daß in dieſen der zum Geiſt ſprechende Inhalt unablösbar in den ſinnlich wahrnehmbaren Geſtalten verkörpert iſt, während er in der Dichtkunſt an der Sprache nur ein Zeichen hat und ſo mit relativer Selbſtändigkeit ein eigenes Reich für ſich bildet. Die Dichtkunſt drängt in dem, was ſie will, über die Sprache hinaus; ſie will in uns eine von den Zeichen der Sprache relativ ablösbare Innenwelt geſtalten. Die übrigen

Künſte dagegen halten uns in den ſinnlichen Gebilden feſt, die ſie an uns heranbringen; das Seelenvolle, das ſie uns geben, wollen ſie uns nur in ſeiner Einheit mit den ſinnlichen Gebilden darbieten. Eine gegenüber den ſinnlichen Gebilden relativ ſelbſtändige Innenwelt kommt in ihnen nicht vor.

Das Ergebnis lautet ſonach: auch die Dichtkunſt gehört zwar zu dem Äſthetiſchen mit ſinnlicher Wahrnehmungsgrundlage; und dieſe Grundlage bildet eine weſentliche Seite ihres äſthetiſchen Wertes; allein das Schwergewicht der Dichtung fällt trotzdem auf die der ſinnlichen Grundlage relativ ſelbſtändig gegenüberſtehende Innenwelt.

Wort- und Phantaſieleib in der Dichtung.

3. Soll das Verhältnis der Dichtkunſt zu der ſprachlichen Grundlage auch nur nach den allereinfachſten Seiten hin klar werden, ſo iſt noch auf einen Punkt zu achten. Innerhalb der dichteriſchen Innenwelt nämlich, die der ſprachlichen Grundlage mit relativer Selbſtändigkeit gegenüberſteht, tut ſich ſelbſt wieder eine ſinnliche Seite hervor; nur natürlich nicht in der Form der Sinneswahrnehmung, ſondern, wie dies allein möglich iſt, in der Form der inneren Anſchauung, der Phantaſie. Was einer Dichtung in unſerem Innenleben entſpricht, beſitzt nicht nur in der ſprachlichen Grundlage eine zeichenmäßige, ſondern erfährt zugleich durch unſere Phantaſie eine organiſch fachliche Verleiblichung. Alle Gefühle, Stimmungen, gedanken- und willensmäßigen Regungen, alle Vorſtellungen werden durch jedes Gedicht, und zwar umſomehr, je beſſer es iſt, in Phantaſieanſchauung übergeführt. Jeder gute Dichter iſt beſtrebt, die dargeſtellten äußeren und inneren Vorgänge ſoviel als nur irgend möglich aus dem Allgemeinen und Unbeſtimmten, dem unanſchaulich Innerlichen und unſinnlich Geiſtigen herauszuheben und zu anſchaulichen Zügen zu verſchärfen.

Der Gehalt jeder Dichtung gewinnt auf dieſe Weiſe einen zweifachen ſinnlichen Ausdruck: unmittelbar und naturgemäß verkörpert er ſich in ſeinem Phantaſieleib; zuſammen mit ſeinem Phantaſieleib aber findet er zeichenmäßige Verſinnlichung in dem gehörten Wortleibe. Der Phantaſieleib iſt die unmittelbare, wahrhafte Überführung des Gehaltes der Dichtung in Sinnlichkeit; der Wortleib iſt nur die zeichenhafte Oberfläche, mit welcher der in ſeinen Phantaſieleib gehüllte dichteriſche Gehalt ſprachgemäß verknüpft iſt. So iſt eine jede Dichtung ein Phantaſieäſthetiſches, das mit einem Äſthetiſchen der ſinnlichen Wahrnehmung eine ſprachgebrauchsmäßige Einheit bildet.

Der Wortleib iſt indeſſen nicht bloß zeichenhaftes äſthetiſches Außenwerk. Ihm kommt vielmehr auch ein hervorragender äſthetiſcher Eigenwert zu. Dies iſt noch in Betracht zu ziehen. Mit den Worten verknüpfen ſich fortlaufend gewiſſe Stimmungen, die in den gehörten Lautgruppen ihre organiſche, naturgemäße Verkörperung finden. Man denke nur an den Rhythmus: durch ihn werden Gefühle des Leichtbeweglichen oder Schwerfälligen, des Haſtenden oder Stockenden, des Tändelnden oder Würdevollen, gelöſter Mannigfaltigkeit oder ſtrenger Geſchloſſenheit hervorgerufen. Und ähnliches gilt vom Reim, von dem Klang der Worte und Sätze, von dem Fallen, Steigen, Schweben der Stimme. Kurz, der Inbegriff deſſen, was wir von einer Dichtung hören, bildet den naturgemäßen Leib zu einer Fülle von ſtimmungsmäßigen Regungen und Strebungen. Der Wortleib als unmittelbare Stimmungsverkörperung.

Jetzt iſt deutlicher geworden, wie ſich in der Dichtung Wort- und Phantaſieleib zu einander verhalten. Einmal iſt der Wortleib unmittelbare, naturgemäße Verkörperung von Stimmungen. In dieſer Hinſicht herrſcht in der ſprachlichen Seite der Dichtung dasſelbe Verhältnis wie in den bildenden Künſten oder in der Tonkunſt. Beſonders der Tonkunſt ſteht nach dieſer Seite die Dichtung nahe. Was dort die in den Klangverbindungen ſich ausdrückende Gefühlswelt iſt, das ſind hier die freilich in viel beſcheidenerem Umfange und Grade auftretenden Stimmungen, die ſich in Wortklang, Stimmfall, Rhythmus, Reim, Satz- und Strophenbau rein gehörsmäßig zum Ausdruck bringen. Hierzu geſellt ſich nun in der Dichtung die phantaſieäſthetiſche Welt. Sie erſt gibt der Dichtung Sinn und Wert. Zwiſchen beiden Seiten aber waltet das Verhältnis, daß die ſtimmungserfüllte Wortgrundlage die zeichenmäßige Verſinnlichung des ſinnvollen Gehaltes bildet, der ſeine nächſte Verleiblichung ſchon an ſeiner Phantaſieanſchaulichkeit beſitzt.

Um vollſtändig zu ſein, bemerke ich noch, daß es auch außerhalb der Kunſt einen Fall gibt, wo in derſelben Weiſe wie in den Dichtungen eine Zuſammenſetzung aus Phantaſieäſthetiſchem und Äſthetiſchem der ſinnlichen Wahrnehmung ſtattfindet. Dieſer Fall tritt ſtets ein, wenn wir die natürliche, ungezwungene, nicht unter den Begriff „Kunſtwerk“ fallende Rede eines Menſchen äſthetiſch auf uns wirken laſſen.

Genauer auf das Verhältnis der ſprachlichen zu der innerlichen Seite der Dichtkunſt einzugehen, iſt hier nicht der Ort. Erſt an viel ſpäteren Stellen wird zu fragen ſein, was mit der Phantaſieanſchaulich-

keit im Anſchluß an die Worte des Dichters geleiſtet werden könne, und worin die Schranken und Mängel dieſer Anſchaulichkeit liegen; ferner ob und inwieweit in der Dichtung von der Forderung der Phantaſieanſchaulichkeit abgeſehen werden könne, und worin in ſolchen Fällen etwa ein Erſatz für ſie beſtehe.

Ohne Zweifel iſt in der Äſthetik vielfach die äſthetiſche Bedeutung der ſprachlichen Seite der Dichtung unterſchätzt und das Weſen dieſer Kunſt einſeitig in das Innerliche geſetzt worden. So hat Bouterwek die Dichtung als die Kunſt des inneren Sinnes, Viſcher als die Kunſt der bloßen Phantaſieſinnlichkeit bezeichnet. Ähnlich urteilt Hartmann.[1]) Es iſt daher zu begrüßen, daß Theodor Meyer[2]) unternommen hat, die weſenhafte Bedeutung der Sprache für die Dichtkunſt, insbeſondere den von der ſprachlichen Seite her durch und durch beſtimmten Charakter der inneren Vorgänge, durch die wir Dichtungen auffaſſen, mit ſtarker Betonung darzulegen. Freilich iſt er dabei auf einen verhängnisvollen Irrweg geraten, indem er die Phantaſieanſchaulichkeit nicht als Aufgabe der Dichtkunſt anerkennt.

Erforderniſſe des äſthetiſchen Wahrnehmens.

4. Die ſinnliche Wahrnehmung muß mehrere Bedingungen erfüllt zeigen, wenn ſie Grundlage äſthetiſchen Betrachtens ſein ſoll. Schon ein kurzer Blick kann davon überzeugen.

Das Wahrnehmen muß erſtens von geſchärfter Aufmerkſamkeit begleitet ſein, wenn ſich darauf äſthetiſches Genießen gründen ſoll. Flüchtiges Streifen mit dem Blick, oberflächliches Hinhören genügt nicht. Ebenſowenig iſt jenes triviale Wahrnehmen des gewöhnlichen Menſchen, der nur das mit ſeinem perſönlichen Intereſſe Verknüpfte und das Auffallende, Ungewohnte, Neue ſieht und hört, der richtige Boden. Im äſthetiſchen Verhalten gilt es die Merkmale des ſinnlich Dargebotenen, auch die feineren und verſteckteren, mit unterſcheidendem Bewußtſein aufzunehmen. Äſthetiſch wahrnehmen heißt: zugleich wiſſen, was man wahrnimmt; das Wahrgenommene in ſeinen Teilen, Merkmalen, Unterſchieden kennen.

Zweitens muß das Wahrnehmen von dem Gefühl ſinnlicher Friſche begleitet ſein, es darf nicht an Ermüdung und Erſchöpfung leiden. Dies fällt nicht mit der erſten Bedingung zuſammen. Man kann ſich ſtumpf und unempfänglich für genaues Sehen und Hören fühlen und dennoch ſich zu aufmerkſamem Aufnehmen zwingen. Auch

[1]) Bouterwek, Äſthetik, Bd. 1, S. 256. — Friedrich Viſcher, Äſthetik, § 534 ff. — Hartmann, Philoſophie des Schönen. Berlin 1887. S. 714 f. und ſonſt.

[2]) Theodor A. Meyer, Das Stilgeſetz der Poeſie. Leipzig 1901.

unter Kampf mit dem Gefühl der Abſpannung kann man es dahin bringen, daß man eine Zeit lang mit ſcharfer Aufmerkſamkeit ſieht und hört. Doch iſt dies, wie jedermann an ſich erfahren kann, kein günſtiger Boden für äſthetiſches Betrachten. Dieſer iſt nur dort vorhanden, wo mit dem ſinnlichen Wahrnehmen das Gemeingefühl ſinnlicher Friſche, ſinnlichen Könnens, ſinnlicher Kraft verbunden iſt.

Soll ich pſychologiſch ganz genau ſprechen, ſo müßte ich ſagen: es iſt nicht nötig, daß uns dieſes Gemeingefühl der Friſche und Empfänglichkeit ſtets für ſich zum Bewußtſein kommt. Oft iſt dies der Fall; eine Reiſeſtimmung z. B. oder der Kontraſt zu einem vorhergegangenen Unwohlſein kann dem Sehen und Hören das Gefühl eines wahren Wiederauflebens dieſer Sinne zugeſellen; auch die Stimmung, die mit dem bloßen Eintritt in eine weihevolle Gemäldeſammlung verknüpft iſt, vermag unſerem Sehen und Hören das Gefühl von beſonderer Friſche und Kraft zu geben. Doch iſt es nicht nötig, daß dieſes Gefühl als ein ausdrückliches Erlebnis in unſerem Bewußtſein während des äſthetiſchen Betrachtens vorhanden iſt. Durch Gewohnheit und Selbſtverſtändlichkeit geſchieht es, daß jenes Gefühl aufhört, für ſich bemerkbar zu ſein. In allen ſolchen Fällen bedeutet das Gefühl der Friſche genau genommen nur die Abweſenheit von Ermüdung oder Abſpannung.

Noch eine dritte Bedingung muß als, wenn auch nicht unerläßlich, ſo doch in hohem Grade günſtig hinzugefügt werden. Beſonders wenn das Sehen und Hören ausdrücklich von dem Gefühl ſinnlicher Friſche begleitet iſt, wird es auch daran nicht fehlen, daß ſich dem Sehen und Hören ein gewiſſes Verlangen darnach, eine gewiſſe Hingebung zugeſellt. Es handelt ſich hier alſo um eine Richtung unſeres ſtimmungsmäßigen Strebens. Wir fühlen uns geneigt zu ſchauen, wir fühlen uns dem Schauen liebevoll zugewandt. In jedem lebhafteren äſthetiſchen Genießen dürfte dem Wahrnehmen dieſes ſtrebende Verhalten als Zuſatz beigemiſcht ſein. Schon aus dieſem Grunde halte ich es für irrig, das äſthetiſche Betrachten, wie Külpe tut, als einen „ausgeſprochen paſſiven Zuſtand“ zu kennzeichnen.[1]) Die Beteiligung des Gefühlslebens läßt, wie ſich weiterhin zeigen wird, dieſe Anſicht von der Paſſivität des äſthetiſchen Betrachtens als noch viel weniger haltbar erſcheinen.

---

[1]) Külpe in der Beſprechung von Groos „Der äſthetiſche Genuß“ (Göttingiſche gelehrte Anzeigen 1902, Nr. 11, S. 901).

Nach alledem zeichnet ſich alſo das ſinnliche Wahrnehmen im äſthetiſchen Verhalten durch einen beſonderen Grad von Aufmerkſamkeit, durch ein gewiſſes Gemeingefühl und durch einen gewiſſen Strebenszuſatz aus. Hierbei habe ich noch von dem Empfindungston, von der das Wahrnehmen begleitenden Luſt völlig abgeſehen. Hiervon wird ſpäter die Rede ſein.

Geſchichtliche Bemerkungen.

5. Es iſt merkwürdig, wie oft die Bedeutung des ſinnlichen Wahrnehmens für das äſthetiſche Verhalten verkannt wurde. Selbſt von Kant wird die Empfindung ſtets als etwas behandelt, was den äſthetiſchen Wert zu ſchmälern geeignet iſt. Die Muſik ſteht ihm zu unterſt in der Rangordnung der Künſte, weil ſie „bloß mit Empfindungen ſpielt.“ Wegen der ſinnlichen Grundlage gliedert er das Lächerliche nicht in das Äſthetiſche ein, ſondern zählt es zu dem, „was vergnügt“. Und ſo denkt er denn auch, wenn er das Wohlgefallen am Schönen auf ein freies Spiel der Erkenntniskräfte zurückführt, hierbei nur an Verſtand und Einbildungskraft; die Sinne bleiben gleichſam draußen liegen; in die „Harmonie“, „Einhelligkeit“ oder „proportionierte Stimmung“, die das Äſthetiſche iſt, treten ſie nicht ein.[1]) Dieſer unſinnliche Charakter der Kantiſchen Äſthetik war neben manchem anderen ein Grund, wodurch ſich Herder, der das Schöne im engſten Anſchluß an die Sinne behandelt, von ihr abgeſtoßen fühlte.

Weit mehr freilich noch muß die Wahrnehmungsgrundlage des Äſthetiſchen dort verkannt werden, wo in platoniſcher Weiſe das äſthetiſche Bedürfnis überwiegend als Sehnſucht nach überſinnlicher, jenſeitiger, göttlicher Schönheit auftritt. Die theoſophiſche Äſthetik betrachtet das Sinnliche in vollem Umfange als ein Hindernis für die reine Entfaltung der Schönheit. Eine ſolche Entſinnlichung der Schönheit findet ſich dem Prinzip nach bei Schelling, Solger, Krauſe.[2]) Wenn dieſe Äſthetiker daher vom Schönen im ſtrengen Sinne ſprechen, ſo iſt damit eine ganz andere Welt gemeint, als gewöhnlich und auch in dieſen Betrachtungen unter dem Schönen verſtanden wird. Auch Schleiermacher wird der ſinnlichen Wahrnehmung nicht gerecht. Denn nach ſeiner Auffaſſung beſteht das Kunſtwerk weſentlich nur als Innen-

[1]) KANT, Kritik der Urteilskraft, § 9, § 53 und ſonſt. HARTMANN hebt in der Darſtellung, die er von KANTS Äſthetik gibt, mit Recht hervor, daß dieſe die ſinnliche Empfindung nicht gehörig gewürdigt habe (Die deutſche Äſthetik ſeit Kant. Berlin 1886. S. 5 f.).

[2]) Auch hierfür verweiſe ich auf die Darſtellung bei HARTMANN in dem eben erwähnten Werke, S. 36 ff., 67 ff., 76 ff.

gebilde in der Seele des Künſtlers; die ſinnliche Ausgeſtaltung des Kunſtwerks gilt ihm nur als ein mechaniſches Anhängſel.[1])

Ganz anders bei Hegel und in ſeiner Schule: hier wird die ſinnenfällige Erſcheinung als rechte und heimatliche Stätte für Entfaltung des Schönen anerkannt. Es iſt eine wahre Freude, zu leſen, wie z. B. Friedrich Viſcher in der „Äſthetik" von dem formenergreifenden und formenumſpannenden Sehen, von dem offenen Nerv für Friſche, Fülle, Neuheit der Erſcheinung, von der offenen, allſeitigen Empfänglichkeit Homers und des jugendlichen Goethe ſpricht.[2])

Noch ſei auf Köſtlin hingewieſen, der in beſonders eindringlicher Weiſe das „Schauen" und zwar das leibhaftige Schauen, als Anfang, Mitte und Ende des äſthetiſchen Verhaltens preiſt.[3])

---

[1]) SCHLEIERMACHER, Vorleſungen über die Äſthetik, S. 55 ff., 80 f.

[2]) FRIEDRICH VISCHER, Äſthetik, § 385 f. — Das Schöne und die Kunſt. Stuttgart 1898. S. 77.

[3]) KARL KÖSTLIN, Prolegomena zur Äſthetik. Tübingen 1889. S. 22 ff.

Zweites Kapitel.

Ästhetischer Wert der verschiedenen Sinne.

Unterſcheidungen in der Stellung der Empfindungen zum äſthetiſchen Gegenſtande.

1. Wenn man die verſchiedenen Gruppen der Sinnesempfindungen auf die Bedeutung hin prüfen will, die ſie für das äſthetiſche Verhalten haben, ſo muß man zunächſt, wenn nicht Verwirrung entſtehen ſoll, gewiſſe Unterſcheidungen machen. Es kommen in dem äſthetiſchen Betrachten und Genießen mannigfaltige Empfindungen vor, durch die ſich uns doch nicht der äſthetiſche Gegenſtand in ſeiner ſinnlichen Gegenwart und Wirklichkeit herſtellt. Angeſichts einer hohen ſchlanken Tanne oder eines ſich beſcheiden im Graſe duckenden Veilchens kann unſer Miterleben einen ſo hohen Grad erreichen, daß es in uns zu gewiſſen Streckungs- und Beugungsempfindungen, wenn auch nur ſpur- und anſatzweiſe, kommt. Dieſe Empfindungen gehören, ſo wichtig ſie auch für das lebhafte und intime äſthetiſche Genießen ſein mögen, doch keinesfalls zu der ſinnlichen Erſcheinung der Gegenſtände. Weder ſtreckt ſich die Tanne, noch bückt ſich das Veilchen in wirklichem Sinne. Jene Bewegungsempfindungen liefern nicht Teile oder Seiten des Gegenſtandes, ſondern ſie dienen der ſymboliſchen Einfühlung. Hiervon wird an ſpäterer Stelle zu reden ſein. Hier ſoll nur hervorgehoben werden, daß die Empfindungen, ſoweit ſie als Glieder in dem ſymboliſchen Einfühlungsvorgange vorkommen, in unſerem Zuſammenhange beiſeite bleiben.

Anders wieder liegt die Sache in folgendem Falle. Wenn wir einen ſchreitenden, laufenden, greifenden, ſtoßenden Menſchen, ſei es in Wirklichkeit oder im Bilde, mit künſtleriſchem Blicke betrachten, ſo kommt es noch häufiger als vor der Tanne oder dem Veilchen zu Anſätzen von wirklichen Bewegungsempfindungen. Angeſichts eines ſchreitenden Säemannes, tanzender Bauern, kämpfender Krieger, rudernder Schiffer werden wir bei einiger Aufmerkſamkeit leicht

Spuren von Spannungs-, Streckungs-, Zuſammenziehungsempfindungen in uns wahrnehmen. Ohne Zweifel ſtehen hier die Bewegungsempfindungen in einem näheren Verhältnis zum äſthetiſchen Gegenſtande als im erſten Falle. Aber auch hier gehören ſie doch nicht zu ſeiner unmittelbaren und wirklichen Sinnenſeite, ſondern ſie bilden eine Ergänzung zu dieſer. Indem wir angeſichts des Säemanns die Bewegungen des Schreitens und Auswerfens mit Anſätzen von Bewegungsempfindungen begleiten, ſo findet hierin das Formenbild, das wir von dem Säemann empfangen, nach ſeiner ſinnlichen Seite hin eine Ergänzung. Der Säemann wird uns in ſeinen Bewegungen ſinnlicher gegenwärtig. Von dieſen den äſthetiſchen Gegenſtand nach ſeiner ſinnlichen Seite ergänzenden Empfindungen wird im folgenden Kapitel und ſodann an ſpäterer Stelle bei der eigentlichen Einfühlung die Rede ſein. Für unſere gegenwärtige Betrachtung bleibt auch dieſe Gruppe der Empfindungen beiſeite.

Noch anders verhält es ſich in einem dritten Falle. Hier handelt es ſich um Gemeinempfindungen. Häufig weiſt das äſthetiſche Betrachten eine Färbung auf, die von dem Gefühl leiblicher Friſche, Leichtigkeit, Kraft, Geſundheit herrührt, und nur akademiſcher Dünkel kann hierin eine Verunreinigung der äſthetiſchen Stimmung erblicken. Aber auch Gefühle leiblichen Schauderns, leiblicher Unruhe verleihen dem äſthetiſchen Verhalten in zahlreichen Fällen eine beſtimmte Färbung. Es braucht kein Wort darüber verloren zu werden, daß dieſe Gemeinempfindungen keinen Teil der ſinnlichen Seite des äſthetiſchen Gegenſtandes bilden. Sie gehören vielmehr in den ſubjektiven Gefühlsausklang des Äſthetiſchen. Bei Gelegenheit der „Zuſtandsgefühle“ wird dieſe Zumiſchung von Gemeinempfindungen zu erwähnen ſein.

Alle dieſe Abſonderungen wurden nur zu dem Zwecke vorgenommen, damit völlig deutlich werde, was es heiße, daß hier die Empfindungen nur inſoweit in Betrachtung gezogen werden ſollen, als durch ſie der äſthetiſche Gegenſtand in ſeiner unmittelbaren ſinnlichen Gegenwart und Wirklichkeit zu ſtande kommt.

Wirkliche und vorgeſtellte Empfindungen.

2. Noch an einen anderen Unterſchied muß erinnert werden, damit der Anteil der Sinnesempfindungen an dem Zuſtandekommen des unmittelbaren äſthetiſchen Gegenſtandes klar zu Tage trete: es muß zwiſchen wirklichen und vorgeſtellten Empfindungen unterſchieden werden. Beſonders mit Rückſicht auf die Sinne, die man die niederen zu nennen pflegt, iſt dieſe Unterſcheidung wichtig. Denn ſchon ein flüchtiger Umblick lehrt, daß die Reproduktionen der

niederen Sinnesempfindungen einen ungleich größeren Raum im äſthetiſchen Verhalten einnehmen als die wirklich empfundenen. Wohin man blickt, kommen Geruchs-, Geſchmacks-, Temperatur-, Taſtempfindungen, ebenſo Bewegungs- und Gemeinempfindungen in reproduzierter Form auf äſthetiſchem Boden vor, während ſie als wirkliche Empfindungen nicht ſo häufig auftreten. Sollen etwa ein Dolch, ein Schwert, eine Nadel, ſei es auf einem Gemälde, ſei es als wirkliche Dinge in ihrem eigenartigen äſthetiſchen Werte gewürdigt werden, ſo müſſen ſich zu dem Geſichtseindruck zugleich Reproduktionen von Empfindungen des Glatten, Scharfen, Spitzigen, Schneidenden, Stechenden, Wehetuenden hinzugeſellen. Ohne dieſe Reproduktionen würde uns die äſthetiſche Bedeutung dieſer Gegenſtände nur dürftig gegenwärtig ſein. Wirkliche Empfindungen dieſer Art dagegen ſind entweder — beim Gemälde — der Natur der Sache nach unmöglich, oder ſie haben doch, auch wenn ſie — bei einem wirklichen Dolch u. ſ. w. — vorkommen ſollten, mit dem äſthetiſchen Eindruck nichts zu ſchaffen.

Das ganze weite Bereich der reproduzierten Empfindungen bleibt hier natürlich aus dem Spiele. Hier wird gefragt, woraus ſich die unmittelbare ſinnliche Wirklichkeit der äſthetiſchen Gegenſtände zuſammenſetzt. Da kann es ſich ſelbſtverſtändlich nur um wirkliche Empfindungen handeln. Die ungeheure Wichtigkeit der vorgeſtellten Empfindungen für das äſthetiſche Verhalten wird aus zahlreichen ſpäteren Betrachtungen hervorgehen.

Ausgezeichnete Stellung der Geſichts- und Gehörswahrnehmung im äſthetiſchen Betrachten.

3. Schon bei flüchtigem Überblick über das geſamte Reich des Äſthetiſchen ergibt ſich die unzweifelhafte Tatſache, daß alle äſthetiſchen Gegenſtände entweder als Geſtalten- und Farbenwahrnehmungen oder als Gehörswahrnehmungen oder als Verbindungen beider (man denke an die Schauſpielkunſt) beſtehen, daß dagegen die anderen Sinne, weder irgend einer für ſich, noch durch Vereinigung, im ſtande ſind, einen äſthetiſchen Gegenſtand zu bilden. Es gibt kein Kunſtwerk, das nur aus Gerüchen oder nur aus Geſchmäcken oder Taſt- oder Temperaturempfindungen oder aus irgend einer Zuſammenſetzung zwiſchen dieſen Empfindungsgruppen beſtünde. Geruchsmelodien, Geſchmacksarabesken, Symphonien, die aus Empfindungen des Harten und Weichen, Rauhen und Glatten, Warmen und Kalten zuſammengeſetzt wären, hat noch niemand erfunden. Es fällt dem Bildhauer nicht ein, die Wohlgefühle des Betaſtens als Maßſtab für den künſtleriſchen Wert anzuſehen. Und auch in Natur und Leben kommt kein Fall vor, wo Gerüche,

Geſchmäcke u. dgl. uns als ein ſelbſtändiges Ganzes, das für ſich äſthetiſch wirkte, entgegenträten. Die Wohlgerüche von Blumen und Früchten, im Salon oder in Kirchen mögen vielleicht irgendwie an dem äſthetiſchen Eindruck dieſer Gegenſtände beteiligt ſein; keinesfalls jedoch bilden ſie für ſich äſthetiſche Ganze, die an Selbſtändigkeit, Geſchloſſenheit, Gegenſtändlichkeit mit dem Geſichtseindruck der Blume oder dem Gehörseindruck des Kirchengeſanges auch nur entfernt verglichen werden könnten.

Verſchiedene Anſichten über die äſthetiſche Bedeutung der niederen Sinne.

Man kann nun dieſe ausgezeichnete Stellung der Geſichts- oder Gehörswahrnehmungen ſo verſtehen, daß man allen anderen Sinnesempfindungen jede Bedeutung für das Zuſtandekommen des äſthetiſchen Gegenſtandes abſpricht. So ſchließt beiſpielsweiſe Hegel „Geruch, Geſchmack und Gefühl“ vom Reich des Äſthetiſchen ſchlechtweg aus; das Sinnliche am Schönen iſt ſeiner Auffaſſung nach ausſchließlich für Geſicht und Gehör vorhanden. Ebenſo ſtreng urteilen Schleiermacher, Volkmann, Hartmann, Liebmann, Konrad Lange.[1]) Es kann ſich jedoch an jene Tatſache auch die maßvollere Meinung knüpfen, daß die Sinne außer Geſicht und Gehör, wenn ſie auch nicht im ſtande ſind, ſelbſtändige äſthetiſche Gegenſtände zu liefern, doch in beitragender, unterſtützender, begleitender Weiſe dem äſthetiſchen Gegenſtand angehören können. Vielleicht iſt es ſo, daß die Roſe freilich ſchon durch Geſtalt und Farbe ein ſelbſtändiger, geſchloſſener, fertiger äſthetiſcher Gegenſtand iſt, daß aber durch ihren Geruch noch ein Weiteres, noch ein erfreulicher Überfluß, noch eine angenehme Erhöhung ihrem äſthetiſchen Eindruck hinzugefügt wird. Dieſe maßvollere Anſicht findet ſich im Grunde ſchon in Köſtlins „Äſthetik“. Wenn er auch ſagt, daß es äſthetiſche Formeindrücke nur für Auge und Ohr gibt, ſo ſpricht er dann doch zum mindeſten den Gerüchen die Fähigkeit zu, unmittelbar äſthetiſches Wohlgefühl zu erregen.[2])

---

[1]) Hegel, Vorleſungen über die Äſthetik, 2. Aufl., Bd. 1, S. 50 f.; Bd. 2, S. 253 f. Schleiermacher, Vorleſungen über die Äſthetik, S. 92 ff. Wilhelm Volkmann, Lehrbuch der Pſychologie. 2. Aufl., 1. Bd. Cöthen 1875. S. 274, 279, 287. (Volkmann iſt übrigens ein überaus feiner Charakteriſierer des intim Eigentümlichen der verſchiedenen Sinnesempfindungen.) Hartmann, Philoſophie des Schönen. Berlin 1887. S. 73. Otto Liebmann, Gedanken und Tatſachen. Bd. 2, S. 273 ff. Konrad Lange, Das Weſen der Kunſt, Bd. 1, S. 165 f.

[2]) Köſtlin, Äſthetik. Tübingen 1869. S. 80 ff. Unklar iſt, was Zeising (Äſthetiſche Forſchungen. Frankfurt a. M. 1855; S. 117 f.) über die äſthetiſche Bedeutung der niederen Sinne ſagt.

Ebenſo geſteht Friedrich Vischer dem Geruch äſthetiſchen Wert zu.[1]) Weit entgegenkommender gegen die niederen Sinne iſt Groos. Er findet, daß auch die Empfindungen der niederen Sinne ſpielend genoſſen werden können, alſo äſthetiſchen Wert haben. Auf der anderen Seite aber ſtehe feſt, daß ſie an geiſtigem Gehalt arm ſeien. Deswegen ſeien ſie nicht als äſthetiſch im höheren Sinne zu bezeichnen.[2]) Wundt widmet in ſeiner Pſychologie unſerer Frage zutreffende, maßvoll abgrenzende Erwägungen.[3]) Wohl am weiteſten in dem Hereinziehen der niederen Empfindungen in das Äſthetiſche geht Guyau.[4])

Wenn Klarheit in die Beteiligung der niederen Sinne (mit dieſem kurzen Ausdruck will ich hier der Bequemlichkeit halber Geruch, Geſchmack, Temperatur- und Taſtſinn und die Gemeinempfindungen zuſammenfaſſen) an den äſthetiſchen Gegenſtänden kommen ſoll, ſo muß zuvor auf die Frage Antwort gegeben werden, auf welchen Gründen jene äſthetiſche Vorzugsſtellung der Geſichts- und Gehörswahrnehmungen beruht. Mit der Beantwortung dieſer Frage werden zugleich die Geſichtspunkte gewonnen ſein, nach denen die gegenſtändlich-äſthetiſche Bedeutung der niederen Sinne entſchieden werden muß.

Geſicht und Gehör: ohne Leiblichkeitsempfindung.

4. Geſicht und Gehör zeichnen ſich vor allen anderen Sinnen dadurch aus, daß wir das Zuſammentreffen der entſprechenden äußeren Reize mit unſerer Leiblichkeit unter regelmäßigen Bedingungen nicht ſpüren. Die Welt der Geſtalten und Farben ſteht vor uns wie hingezaubert; der Weg, den die Lichtſtrahlen durch das Auge nehmen, und ihr Auftreffen auf der Netzhaut hebt ſich durch keinerlei Leiblichkeitsempfindung hervor. Nur wenn der Lichtreiz einen ungewöhnlich hohen Grad erreicht, ſpüren wir das Zuſammenkommen unſerer Leiblichkeit mit dem äußeren Reize: wir fühlen uns geblendet. Im gewöhnlichen Sehen dagegen kommt nichts vor, wodurch ſich uns unſere leibliche Verwicklung mit dem herankommenden Lichte kundtäte. Die Bewegungsempfindungen des Auges gehören nicht hierher; denn ſie bedeuten keineswegs ein Spüren der herankommenden äußeren Reize. Und ähnlich ſchwebt das Reich der Töne an uns heran, ohne

---

[1]) Friedrich Vischer, Das Schöne und die Kunſt. Stuttgart 1898. S. 32 ff. — Äſthetik, § 71.

[2]) Karl Groos, Der äſthetiſche Genuß. Gießen 1902. S. 31 ff.

[3]) Wundt, Grundzüge der phyſiologiſchen Pſychologie. 3. Aufl. Bd. 3. Leipzig 1903. S. 127 ff.

[4]) Guyau, Les problèmes d'esthétique contemporaine. Paris 1897. 4. Aufl. S. 20 ff.

daß unter gewöhnlichen Bedingungen irgend etwas von der Verwicklung unſerer Leiblichkeit mit den herandringenden Reizen geſpürt würde. Wir ſpüren beim Hören in der Ohrengegend ſchlechtweg gar nichts. Fern von unſerem Leibe, abgelöſt von ihm kommt uns die Welt des Auges und des Ohres zur Erſcheinung. Ihr Entſtehen kennzeichnet ſich für uns durch keinerlei Gefühl unmittelbaren leiblichen Bedrängtſeins. Es iſt ſo, wie Schiller ſagt: dem Auge und Ohr iſt die andringende Materie hinweggewälzt von den Sinnen.[1])

Ganz anders beim Taſten. Hier ſpürt man die körperlichen Dinge und Vorgänge in unmittelbarem Hautgefühl. Faſt noch gröber geht es im Schmecken zu: hier wird nicht nur das Zuſammentreffen der Dinge mit unſerer Leiblichkeit, ſondern auch die Zerlegung und Auflöſung, die den feſten Dingen in Berührung mit Teilen unſeres Leibes widerfährt, unmittelbar geſpürt. Aber auch wenn wir Dinge als kalt oder warm empfinden, ſpüren wir die unmittelbare Berührung mit ihnen. Der Geruch dagegen nimmt eine mittlere Stellung ein. Die Düfte umſchweben uns, ohne daß wir unſer Zuſammentreffen mit den reizenden Stoffen ſpüren. Aber ſobald wir die Gerüche einziehen, einſchlürfen, verknüpft ſich mit dem Riechen eine Taſtempfindung: wir ſpüren den in die Naſenlöcher eintretenden Luftſtrom, der die reizenden Stoffe mit ſich führt. Da wir nun bei den Wohlgerüchen uns ſehr häufig einſchlürfend verhalten, ſcheint uns auch das Riechen überhaupt eine gewiſſe ſpürbare Stofflichkeit mit ſich zu führen.

Zuſammenfaſſend alſo können wir ſagen: bei Geſicht und Gehör geht das Empfinden ohne Spüren der Stofflichkeit vor ſich; bei Getaſt, Geſchmack, Temperaturſinn dagegen iſt das Empfinden ſtets zugleich Stofflichkeitsgefühl; der Geruch ſteht in der Mitte.

Was hieraus für den äſthetiſchen Charakter dieſer beiden Sinne folgt.

In dieſer Vorzugsſtellung, die dem Geſicht und Gehör durch das Fehlen der Leiblichkeits- oder was auf dasſelbe hinausläuft: Stofflichkeitsempfindungen zukommt, dürfte wohl der Hauptgrund dafür liegen, daß dieſe beiden Sinne die eigentlich äſthetiſchen Sinne ſind. Im Sehen und Hören rücken mir die Gegenſtände nicht auf den Leib, verwickeln ſich nicht mit meinen Leiblichkeitsempfindungen, geben ſich mir nicht ſtofflich zu ſpüren. Daher kann ſich auf dem Boden des Sehens und Hörens jene eigentümlich freie, ſchwebende, begierdeloſe Stimmung entfalten, die, wie wir weiterhin ſehen werden, für das äſthetiſche Betrachten und Genießen unentbehrlich iſt. Geſchmacks-,

[1]) Schiller, Über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen. Im 26. Brief.

Taſt- und Temperaturempfindungen dagegen kleben ſozuſagen an unſerem Leibe; ihre Reize geben ſich uns unmittelbar ſtofflich zu ſpüren. Hier iſt daher jene künſtleriſche Freiheit, jene eigentümliche Intereſſeloſigkeit unmöglich, die ein Entſcheidendes in allem äſthetiſchen Verhalten bildet. Ich kann auch ſo ſagen: nur auf dem Boden des Sehens und Hörens können die Gegenſtände jene Scheinhaftigkeit, jene Bildmäßigkeit annehmen, die von allem Äſthetiſchen, wie ſich uns zeigen wird, unabtrennbar iſt. Taſt-, Temperatur-, Geſchmacksempfindungen drängen ſich uns als eine zu nahe, grobe, plumpe Wirklichkeit auf, als daß jene Wandlung möglich wäre.

Geſicht und Gehör: Zurücktreten von Unluſt und Luſt.

5. Auch iſt etwas zu bedenken, was mit dem Stofflichkeitscharakter der niederen Sinne eng zuſammenhängt. Es gibt auf ihrem Gebiete eine Fülle unangenehmer Empfindungen, die etwas in hohem Grade Beläſtigendes und Anwiderndes an ſich haben. Die Natur iſt an Geſtänken, an ekelhaften Geſchmäcken, an Dingen, die widerlich anzufühlen ſind, wahrlich nicht arm. Die Temperaturempfindungen nun gar gehen durch Verſtärkung der Reize nach Wärme und Kälte hin geradezu in heftige Schmerzempfindungen über. Wie treten hiergegen an Stärke und Widerlichkeit die Unluſtempfindungen auf dem Gebiet der Töne zurück! Und noch geringfügiger ſind ſie bei Licht-, Farben- und Geſtaltwahrnehmungen.[1]) Aber auch das ſinnlich Angenehme tritt bei Gehörs- und Geſichtswahrnehmungen weit weniger aufdringlich hervor als bei den niederen Sinnen. Es gibt eine Menge Gehörs- und beſonders Geſichtswahrnehmungen, an denen der ſinnliche Gefühlston überhaupt nicht mehr ſpürbar iſt. Hierdurch erſcheinen die beiden höheren Sinne umſomehr geeignet, eine künſtleriſch freie Stimmung im Gefolge zu haben. Weder ſinnliche Unluſt noch Luſt treten hier durch ihre Stärke abdrängend und trübend dazwiſchen. Dagegen iſt für die Entfaltung vergeiſtigter Gefühle der Boden um ſo günſtiger.

Geſicht und Gehör: Luſt und Unluſt leicht abtrennbar.

Und noch etwas anderes, was mit dem betrachteten Stofflichkeitscharakter zuſammenhängt, iſt hier von Wichtigkeit. Ich meine einerſeits die leichte Abtrennbarkeit der Luſt und Unluſt von Geſichts- und Gehörswahrnehmungen und anderſeits die dunkle Verquickung von Gefühlston und Empfindungsinhalt bei Geruch, Geſchmack, Wärme- und Kälteempfindung. Infolge der klaren Unterſcheidbarkeit von Ge-

[1]) Feinſinnige Betrachtungen, die nach ähnlicher Richtung gehen, findet man in Lotzes Mikrokosmus (im 2. Kapitel des 5. Buches).

fühlston und Empfindungsinhalt ſtehen die farbigen Geſtalten ſowohl wie die Töne als zwei Welten vor uns, die uns bei weitem klarer anſprechen und reinlicher von uns abgeſchieden ſind, als dies von Geſchmäcken, Gerüchen, Temperaturempfindungen gilt. Dieſe fühlen wir, da in ihnen Empfindungsinhalt und ſubjektive Zutat dunkel miteinander verquickt ſind, mehr als undurchſichtige, dumpfe Maſſe. Wie vorhin der Geruch, ſo ſteht in dieſer Beziehung die Taſtempfindung in der Mitte.

Die Folgerung iſt wieder die gleiche. So ſehr ſich im Hinblick auf die dargelegte klare Unterſcheidbarkeit Geſicht und Gehör als geeignet für das Entſtehen künſtleriſch abgelöſter und freier Stimmung erweiſen, ſo ungeeignet hierfür erſcheinen infolge jener undurchſichtigen Verquickung des Subjektiven und Gegenſtändlichen die niederen Sinne.

Nach dem allen verſteht es ſich, daß die Gegenſtände dieſer Sinne im allgemeinen keiner äſthetiſchen Wirkung fähig ſind. Höchſtens könnte es beſondere begünſtigende Umſtände geben, unter denen der Stofflichkeitscharakter dieſer Empfindungen zurückgedrängt würde und ihnen ſo ein gewiſſer äſthetiſcher Wert ausnahmsweiſe zukäme. Davon wird weiterhin zu handeln ſein. Für den Geruch werden ſich infolge ſeiner mittleren Stellung ſolche Umſtände häufiger und leichter ergeben. Für die Taſtempfindung dagegen bleibt die zuletzt hervorgehobene Mittelſtellung aus einem beſonderen Grunde ohne günſtige äſthetiſche Folgen.

Geſicht und Gehör: beſtimmte und deutliche Wahrnehmungsverknüpfungen.

6. Die niederen Sinne ſtehen aber noch in einer weſentlich anderen, für ihren äſthetiſchen Minder- oder Unwert in Betracht kommenden Beziehung vor Geſicht und Gehör zurück. Der jetzt anzuführende Unterſchied iſt zwar nicht der entſcheidende Grund für die äſthetiſche Vorzugsſtellung von Geſicht und Gehör, wohl aber wirkt er für dieſe Stellung unterſtützend und erhöhend.

Geſicht und Gehör ſind fähig, uns Wahrnehmungsverknüpfungen zu bieten, die ſowohl als Ganzes wie in ihren Teilen einen beſtimmten und deutlichen Sinneseindruck machen und ſich auch beſtimmt und deutlich einprägen laſſen. Zugleich ſtellen ſich uns dieſe Wahrnehmungsverknüpfungen, teils durch den unmittelbaren Eindruck, teils durch die ſich daran ſchließenden Erfahrungen als relativ ſelbſtändige, in ſich zuſammengehörige und bedeutſame Gebilde dar. Auf dem Gebiet der Formen- und Farbenwahrnehmung nennen wir dieſe Verknüpfungen Dinge. Im Bereich

der Gehörswahrnehmungen haben ſie die Form teils der ſinnvollen Rede mit ihren Satzgebilden und größeren Abſchnitten, teils des melodiſch, rhythmiſch und harmoniſch gegliederten Tonſtückes. Dagegen bieten ſich Gerüche, Geſchmäcke, Temperaturempfindungen nirgends als ſolche Zuſammenordnungen dar, die ſich beſtimmt und genau ſowohl ſinnlich auffaſſen als einprägen ließen und in ſich zuſammengehörige und ſinnvolle Ganze wären. Gerüche, Geſchmäcke, Wärme- und Kälteempfindungen treten im Vergleiche hierzu entweder in verfließender, flatternder Vereinzelung oder in ebenſo verſchwebender, verwiſchter Gruppierung auf. Die Geruchsgruppen, die durch einen Blumenſtrauß, einen Garten, eine Apotheke zu ſtande kommen — wie weit ſtehen ſie an Schärfe der Grenzen, an Geſchloſſenheit und Bedeutſamkeit hinter einer Melodie oder einem Satzgefüge zurück! Und das Gleiche gilt von den Geſchmacksgruppen, die uns während einer Tafel zuteil werden, und von den Temperaturempfindungsreihen, die uns etwa ein ruſſiſches Bad ſpendet.

Man muß nun bedenken, wie ungeheuer ſich die äſthetiſche Wirkung dadurch ſteigert, daß ſie von kleineren und größeren Ganzen ausgeht, die ſich für Sinne und Erinnerung beſtimmt und deutlich darbieten und ſich zugleich durch ihre gegliederte Geſchloſſenheit und ihre geiſtige Belebbarkeit auszeichnen.[1]) Im Vergleiche hiermit kann es ſich bei Gerüchen, Geſchmäcken, Temperaturempfindungen angeſichts ihrer ſchwebenden Vereinzelung und ineinander ſchwankenden Gruppierung und angeſichts ihres Mangels an der Fähigkeit geiſtigen Ausdrucks beſtenfalls nur um dürftige äſthetiſche Wirkungen handeln.

Unterſcheidung in dem logiſchen Gewicht der beiden Hauptgeſichtspunkte.

7. Beide Unterſchiede — jener frühere, der ſich in der Hauptſache auf das Verhältnis der Empfindungsreize zum Leiblichkeitsgefühl bezog, und dieſer zweite, der die Beſtimmtheit, Ordnung und Bedeutſamkeit der verſchiedenen Empfindungen betrifft — werden, wo die gegenwärtige Frage erörtert wird, meiſtens nicht gehörig auseinandergehalten, ſondern als gleichwertig behandelt, wo nicht gar in Bauſch und Bogen angeführt und vermiſcht. Und doch haben ſie für unſere Frage einen verſchiedenen logiſchen Wert. Durch den Stofflichkeitscharakter wird an den Empfindungen der niederen Sinne eine Eigentümlichkeit bezeichnet, die das äſthetiſche Verhalten

[1]) WUNDT pflegt dieſen Vorzug der höheren Sinne mit dem Ausdruck zu bezeichnen, daß nur an ſie ſich „komplexe Gefühle“ oder „Vorſtellungsgefühle“ knüpfen können (Grundzüge der phyſiologiſchen Pſychologie, 3. Aufl., Bd. 3, S. 128 ff.).

in ſeiner Wurzel angreift und von vornherein unmöglich macht. Es kann daher — ſo folgt aus dem erſten unterſcheidenden Merkmal — den niederen Sinnen ein äſthetiſcher Wert nur dann zukommen, wenn das unterſcheidende Merkmal — eben jener Stofflichkeitscharakter — zurücktritt, nicht als betont erſcheint, ſich dem Unmerklichen nähert. Das zweite unterſcheidende Merkmal dagegen — der Mangel an Beſtimmtheit, Ordnung und Bedeutſamkeit — hebt das äſthetiſche Verhalten nicht auf, ſondern hat nur zur Folge, daß es unentwickelt und verhältnismäßig dürftig bleibt und ſich nicht zu geiſtigen Welten ausbreiten und vertiefen kann. Das erſte unterſcheidende Merkmal bildet einen Gegenſatz zum äſthetiſchen Verhalten, das zweite dagegen bedeutet nur einen dürftigen Grad in der Entwicklung des äſthetiſchen Verhaltens. Beſtünde jener erſte Unterſchied nicht und nur der zweite, ſo würde allen Geruchsempfindungen u. ſ. w. prinzipiell die Möglichkeit offen ſtehen, in den Bereich des Äſthetiſchen einzutreten. Es würde dann zu urteilen ſein, daß die Gerüche u. ſ. w. an ſich einen ähnlichen äſthetiſchen Wert haben, wie er oft verworrenen Geräuſchen oder unbeſtimmten, gegenſtandsloſen Lichterſcheinungen zukommt.

Eigentümliche Stellung der Taſtempfindung.

8. Ich habe bei Beſprechung des zweiten Unterſchiedes die Taſtempfindungen unerwähnt gelaſſen. An dem zweiten unterſcheidenden Merkmal nämlich gemeſſen ſcheiden ſie, wenigſtens zu einem gewiſſen Teil, aus der Reihe der niederen Sinne aus und geſellen ſich dem Geſicht und Gehör zu. Ich ſage: zu einem gewiſſen Teile; ſoweit nämlich durch die Taſtempfindungen uns Wahrnehmung der räumlichen Geſtaltung vermittelt wird. Soweit es ſich dagegen um Empfindungen des Rauhen und Glatten, Harten und Weichen, Trockenen und Naſſen u. dgl. handelt, gehört der Taſtſinn in die volle Nachbarſchaft der niederen Sinne.

Man könnte nun meinen: für die Raumwahrnehmung durch das Taſten ſtehe es infolge der angegebenen Eigentümlichkeit mit dem äſthetiſchen Werte beſonders gut; durch die Beſtimmtheit, Feſtigkeit, Feinheit, deren die Taſtempfindungen fähig ſeien, durch ihre Fähigkeit ferner, zu beſtimmt geordneten Beſtänden dauernd zuſammenzutreten, ſei ihnen ein beſonders hoher äſthetiſcher Wert zugeſichert. In Wahrheit aber iſt das Gegenteil der Fall. Wir müſſen uns an die ſtoffliche Natur der Taſteindrücke erinnern. Dieſes ſtoffliche uns an den Leib Rücken kommt uns bei den Taſteindrücken umgekehrt gerade um ſo ſtärker zu Bewußtſein, weil ſie ſo klar, beſtimmt, feſt

und beharrlich an der Grenze unſeres Leibes auftreten. Was ſich uns durch Berührung und Druck zu ſpüren gibt, ſtellt ſich uns als eine feſt geordnete Welt beharrender Widerſtände, geſchloſſener Dinge dar. Dieſe Eigenſchaft der Taſtempfindungen drückt ihre ſtoffliche Spürbarkeit nicht herab, ſondern macht uns ihre ſtoffliche Wirklichkeit nur um ſo fühlbarer. Daher bleibt auch jene früher angedeutete mittlere Stellung, die der Taſtempfindung mit Rückſicht auf die Unterſcheidbarkeit des Inhalts vom Gefühlston zugeſprochen werden mußte, ohne günſtige Folgen für ihre äſthetiſche Bedeutung. Die Annäherung der Taſteindrücke alſo an Geſicht und Gehör vermag ihre äſthetiſche Stellung nicht zu verbeſſern. Auch die Ausbildung des Taſtſinnes bei Blinden ſcheint hieran nicht viel zu ändern.[1])

Äſthetiſcher Wert der Gerüche.

9. Ich frage nun, in welchem Grade die niederen Sinne die ihnen entgegenſtehenden Schwierigkeiten zu überwinden vermögen.

Mit dem Geruch iſt es nach den gegebenen Darlegungen am günſtigſten beſtellt. Selbſtändige äſthetiſche Gegenſtände kann es freilich auch auf dem Boden des Geruchs nicht geben. Wohl aber können die Gerüche, ſei es in ihrer Vereinzelung, ſei es in ihrem unbeſtimmten Zugleich und Nacheinander, den äſthetiſchen Wert mannigfaltiger Gegenſtände eigentümlich färben und erhöhen. Es kommt nur darauf an, daß der ſtoffliche und grobſinnliche Anflug, der den Gerüchen anhaftet, für unſer Gefühl unmerklich werde. Und dies kann dann herbeigeführt werden, wenn irgend ein äſthetiſcher Gegenſtand, der einen entſchieden ausgeprägten Stimmungseindruck hervorbringt, von einem Geruch begleitet iſt, der ſich uns gleichfalls als Ausdruck der von dem Gegenſtand erregten Stimmung darbietet. Dann wird der Geruch gleichſam in den Stimmungseindruck des Gegenſtandes völlig hineingezogen. Er wird durch die überwiegend wirkende Aſſoziation mit dem Stimmungseindruck des Gegenſtandes gleichſam entſtofflicht, vergeiſtigt, geadelt.

Am auffallendſten iſt dies bei Blumen. „Der Duft einer Blume", heißt es bei Jonas Cohn,[2]) „kommt uns wie eine Erſchließung ihres Innern entgegen." Aber auch ganz anders geartete Fälle laſſen ſich nennen. Zum äſthetiſchen Eindruck einer Markthalle gehören auch die von Gemüſen, Fleiſch, Fiſchen, Käſe u. ſ. w. ausſtrömenden Gerüche. Man kann unter Umſtänden ein Krankenzimmer, eine von

[1]) Vgl. die Anführungen bei Jonas Cohn, Allgemeine Äſthetik, S. 95.
[2]) Jonas Cohn, Allgemeine Äſthetik, S. 94.

brennenden Kerzen und von Kränzen umgebene Leiche mit künſtleriſchen Augen betrachten. Dann gehören ohne Zweifel all die faden, öden, ſchwächlichen, und ebenſo die ſchweren, dicken, unheimlich übervollen Gerüche mit zum künſtleriſchen Geſamteindruck. Oder man denke an ſo verſchiedene Fälle wie folgende: an die nach Regengüſſen dampfende fruchtbare Flur, an einen Laden voll friſchen Gebäckes, an eine Herrengeſellſchaft, die feine Zigarren raucht, an einen geöffneten Wäſcheſchrank. Man kann allen dieſen Gegenſtänden unter Umſtänden mit ſtarkem künſtleriſchen Auffaſſen gegenübertreten; dann wird der äſthetiſche Eindruck auch von den jeweiligen charakteriſtiſchen Gerüchen mit ſeine Färbung erhalten.

Alle bisherigen Beiſpiele ſind dem Reiche des Naturäſthetiſchen entnommen. Können ſich denn nun auch mit Kunſtwerken Gerüche verbinden? Friedrich Viſcher hält ein Eingreifen des Geruchs in die Kunſt für unmöglich.[1]) Und ſicherlich hat er in der Hauptſache recht. Den Werken der Malerei, Bildnerei, Baukunſt entſprechende Düfte beigeben zu wollen, wäre lächerlich oder abſtoßend. Man ſtelle ſich vor: gemaltes Meer ſei von Seegeruch, gemalte Roſen ſeien von Roſenduft künſtlich umgeben worden. Der Widerſinn ſolchen Verfahrens käme uns ſofort dadurch zu Bewußtſein, daß wir förmlich auf den Gedanken hingeſtoßen würden: es ſei eine Dummheit, uns glauben machen zu wollen, daß gemaltes Meer, gemalte Blumen wirklich riechen. Von anderer Seite aus wieder wäre es abgeſchmackt, wenn jemand einem ſentimentalen Bild ſymboliſch einen weichen, einem heldenhaften Bild einen kräftigen Geruch künſtlich beigeben wollte. Wir würden dies als eine durch nichts begründete, einem läppiſchen Einfall ähnlich ſehende Verknüpfung fühlen. Dennoch gibt es gewiſſe Fälle, wo ſich Gerüche mit künſtleriſchen Hervorbringungen vereinigen können. Man denke an ein künſtleriſch eingerichtetes und abgetöntes vornehmes Frauengemach: ein künſtlicher Wohlgeruch kann hier auch äſthetiſch am richtigen Orte ſein. Wenn ein Künſtler einen Saal für ein Frühlingsfeſt einzurichten hat, wird er auch auf die entſprechenden Gerüche ſein Augenmerk lenken müſſen. Von der Bühne aus kann unter Umſtänden der Tabaksduft zur charakteriſtiſchen Färbung des dargeſtellten Auftrittes beitragen. Man denke an die Tabakskollegiums-Szenen in Gutzkows „Zopf und Schwert“ oder an das Luſtſpiel von Schaufert „Schach dem König“.

[1]) Friedrich Vischer, Das Schöne und die Kunſt, S. 34.

Auch der Weihrauchduft in Kirchen gehört in gewiſſem Sinne hierher.

Äſthetiſcher Wert der Geſchmacksempfindungen.

10. Die anderen niederen Sinne weiſen, wie wir geſehen haben, einen weit ſtärkeren Stofflichkeitseindruck auf. Hier gelingt es daher auch viel ſchwerer und ſeltener, dies Stoffliche unmerklich werden zu laſſen. Es muß dann die künſtleriſche Stimmung eine beſonders ſtarke ſein und der Fall auch ſonſt beſonders günſtig liegen.

Was die Geſchmacksempfindung[1]) betrifft, ſo halte ich es beiſpielsweiſe für möglich, daß der Geſchmack eines edlen Weines unter Umſtänden bis zur äſthetiſchen Höhe entſtofflicht werden kann. Wenn z. B. ein Künſtler angeſichts eines lachenden fruchtbaren Geländes ſich an einem edlen Wein erfreut, ſo kann der Weingeſchmack in ſo enge Beziehung zu dem künſtleriſchen Geſamteindruck treten, daß die Stofflichkeitsempfindungen als ſolche dabei völlig unbetont werden. Der Weingeſchmack iſt dann nur noch Belebung und Bereicherung des künſtleriſchen Eindrucks der frohen, fruchtbaren Landſchaft. In dem Sinnengenuß des Weines tritt dann gleichſam ein Teil der ſtimmungsvoll beſeelten Landſchaft an uns heran. Etwas Ähnliches kann vorkommen, wenn wir uns, umgeben von reichen, üppigen Fruchtgärten, an dem Geſchmack eines edlen Obſtes erquicken. Indem der Saft der Kirſchen, Pfirſiche, Birnen ſich uns zu ſchmecken gibt, kann bei genügend ſtarker künſtleriſcher Stimmung dieſer Geſchmack, ähnlich den Farben und Formen, wie eine Offenbarung der quellenden, reifenden, ſonnigen Kräfte der umgebenden Natur auf uns wirken. Dagegen halte ich es für unmöglich, daß bei einem üppigen Mahl, bei einem Feſtgelage die ſich drängenden Maſſen der Geſchmacksempfindungen eine künſtleriſche Verklärung erfahren. Durch die Überfülle der Speiſen und Getränke wird das Grobe und Tieriſche des Eſſens und Verdauens derart betont, daß hier die Geſchmacksempfindungen wohl niemals zu einem bloßen Teil des künſtleriſchen Geſamtbildes, zu dem ſich Tafelſchmuck, Saal und Gäſte vereinigen, erhoben werden können.

Äſthetiſcher Wert der Temperaturempfindungen.

Ganz ähnlich verhält es ſich mit den Temperaturempfindungen. Zum äſthetiſchen Eindruck einer Frühlings-, Sommer-, Herbſt- oder Winterlandſchaft kann bei genügend kräftiger künſtleriſcher Stimmung und unter ſonſt günſtigen Umſtänden das Laue, Glühende, Kühle,

[1]) Ich rechne dabei zur Geſchmacksempfindung auch die mit ihr verwachſenen Geruchs-, Temperatur- und Berührungsempfindungen.

Eiſige mit gehören. So kann auch von einem künſtleriſchen Betrachter einer behaglichen Wohnſtube im Winter die wohltuende Ofenwärme mit in den äſthetiſchen Geſamteindruck hineingenommen werden. Der künſtleriſche Genius des Zimmers — das traulich Enge, wohnlich Häusliche, behaglich Bergende — ſcheint in der dem mächtigen Kachelofen entſtrömenden Wärme zum Ausdruck zu kommen.

Äſthetiſcher Wert der Taſtempfindungen.

Am ſchwerſten fällt es mir, bei den Taſtempfindungen das Unmerklichwerden des ſtofflichen Eindruckes für möglich zu halten. Herder freilich war anderer Anſicht. Die Bildhauerei gilt ihm als eine Kunſt für den Taſtſinn, nicht für das Auge. Das „Gefühl" — das iſt eben der Taſtſinn — erklärt er neben Geſicht und Gehör für die dritte Hauptpforte des Schönen. Er begeiſtert ſich für den Gedanken, daß die Statuen zu wirklicher Betaſtung da ſeien und uns bei geſchloſſenen Augen, „in heiliger unzerſtreuter Finſternis", ihre „Wohlform" „erfühlen" laſſen.[1]) Ich kann in dieſer Lehre nur einen gewaltigen Fehlgriff Herders ſehen — einen Fehlgriff übrigens, der mit ſeinem bedeutſamen Streben, das Schöne möglichſt lebendig, kraftvoll und intim aus den Sinnen hervorwachſen zu laſſen, zuſammenhängt.

Die Frage, ob den Taſtempfindungen ein gegenſtändlich-äſthetiſcher Wert zukomme, kann ich nur im Sinne des Vielleicht beantworten. Vielleicht gibt es Perſonen, die ihre Taſtempfindungen bei voller künſtleriſcher Hingebung und unter günſtigen Umſtänden derart zu verfeinern im ſtande ſind, daß das Stoffliche daran unmerklich wird. Ich vermag mich ſelbſt hierfür nicht als Beiſpiel anzuführen. Ich will es aber nicht als unmöglich hinſtellen, daß ſich für jemand, deſſen Empfindungen in der Weiſe eines Hugo von Hofmannsthal oder eines Stefan George verfeinert ſind, beiſpielsweiſe der äſthetiſche Eindruck eines Pfirſichs oder einer Apfelſine durch die Betaſtung ihrer mürben Schale erhöht. So ſteigert vielleicht auch ſolch ein überempfindlicher

[1]) HERDER, Viertes kritiſches Wäldchen, 2. Buch, im 1., 3., 4., 12. Kapitel. — Ebenſo in der Schrift „Plaſtik". Auch ROBERT ZIMMERMANN vertritt eine ähnliche Anſicht. In dem 6. Heft der Kritiſchen Gänge (Stuttgart 1873; S. 32 ff.) wendet ſich FRIEDRICH VISCHER mit Spott und Ernſt gegen die Abtaſtungstheorie ZIMMERMANNS. Auch bei SCHMARSOW ſcheint, nach gewiſſen Wendungen, die er gebraucht (z. B. Unſer Verhältnis zu den bildenden Künſten; Leipzig 1903; S. 56, 59, 88), das Taſten beim Zuſtandekommen des Geſichtseindruckes von Werken der Bildnerei weſentlich mitzuwirken.

Menſch den äſthetiſchen Eindruck eines zur Zimmereinrichtung gehörenden koſtbaren Felles durch das Darüberfahren mit der Hand oder etwa das künſtleriſche Bild eines maleriſchen Waldwinkels durch das Rieſelnlaſſen der dort entſpringenden Quelle über die Handfläche oder die von einer Frühlingslandſchaft ausgehende Geſamtſtimmung durch das linde Angefächeltwerden der Wangen.

Drittes Kapitel.

Die sinnliche Ergänzung des ästhetischen Gegenstandes.

1. Die sinnliche Wirkung, die der ästhetische Gegenstand ausübt, ist mit dem Eindruck auf die Empfindung und Sinneswahrnehmung nicht immer beschlossen. Überaus häufig ergänzt sich die sinnliche Seite des ästhetischen Gegenstandes noch durch reproduzierte Empfindungen. Die sinnliche Gegenwart des Gegenstandes erfährt eine Bereicherung und Steigerung; zu dem, was wir von ihm sehen, hören oder sonst empfinden, treten noch Empfindungsreproduktionen hinzu. So wird die sinnliche Wirklichkeit des Gegenstandes erweitert und verstärkt. Der Gegenstand wirkt infolge dieser hinzutretenden Empfindungsreproduktionen sinnlich reicher und lebhafter. Diese Ergänzung der Sinnenseite des ästhetischen Gegenstandes ist jetzt ins Auge zu fassen. Naturgemäß scheidet für diese Betrachtung die Dichtkunst aus. Feststellung des neuen Betrachtungszieles und Beispiele.

Beispiele mögen zunächst klar machen, um was es sich hier handelt. Donatello hat seinen David, seine Judith, seinen Gattamelata mit gewaltigen Schwertern ausgerüstet. Bei hingegebenem ästhetischen Betrachten assoziieren sich der Gesichtswahrnehmung des Schwertes ohne Zweifel gewisse Tastempfindungsreproduktionen. Wir glauben das Glatte, Scharfe, Schneidende des Schwertes zu empfinden. Oder wer könnte solche Bilder von Rubens, auf denen es von saftigen Früchten quillt und strotzt, betrachten, ohne in die Farbenwahrnehmungen vorgestellte Geschmacksempfindungen mit einfließen zu lassen? Und wenn wir auf der Bühne das Geheul des winterlichen Sturmes hören, so assoziiert sich dem Gehörseindruck leicht die reproduzierte Kälteempfindung. Besonders oft treten reproduzierte Bewegungsempfindungen zu der Gesichtswahrnehmung verstärkend hinzu. Wenn wir Myrons Diskoswerfer, den Borghesischen Fechter, den Barberinischen

Faun oder den ſterbenden Fechter betrachten, ſo ſehen wir nicht nur das Werfen, Fechten, Hingeſtrecktliegen mit unſeren Augen, ſondern es verbinden ſich reproduzierte Bewegungsempfindungen damit. Wir erleben, wenn auch vielleicht nur ungefähr, ſolche Bewegungsempfindungen nach, wie ſie dieſe Geſtalten haben würden, wenn ſie ſich als lebende Weſen in den dargeſtellten Lagen und Bewegungen befänden. Dieſe ergänzenden Bewegungsempfindungsreproduktionen können ſich auch zu wirklichen Empfindungen verſtärken. Hiervon war ſchon im vorigen Kapitel (S. 92 f.) die Rede und auch Beiſpiele wurden dort gegeben.

Welcherlei Empfindungsreproduktionen gemeint ſind.

2. Hiermit ſind wir in das Gebiet der Empfindungsreproduktionen eingetreten. In weitem Umfange kommen im äſthetiſchen Verhalten Empfindungsreproduktionen vor. An dieſer Stelle aber gehen ſie uns nur dann an, wenn ſie den Sinneseindruck des Gegenſtandes in äſthetiſch bedeutſamer Weiſe ſinnlich ergänzen. Und es fragt ſich nun, unter welchen Bedingungen dies der Fall iſt. Dieſe Bedingungen liegen in dem ſoeben Dargelegten ſchon angedeutet. Doch wird es gut ſein, ſie jetzt durch Abſonderung der anders gearteten, nicht hierher gehörigen Fälle noch ſchärfer hervortreten zu laſſen.

Abzuſondern ſind erſtlich alle Empfindungsreproduktionen, die mit der ſinnlichen Erſcheinung des äſthetiſchen Gegenſtandes nur in weiteren Zuſammenhängen ſtehen. Die Bedeutungsvorſtellungen der äſthetiſchen Gegenſtände ſind voll von ſolchen Empfindungsreproduktionen. Wenn wir eine Kirche betrachten, ſo kann es unter Umſtänden naheliegen, an Orgelſpiel und Geſang in der Kirche zu denken. Es handelt ſich hier alſo um reproduzierte Tonempfindungen, die zu der äſthetiſch in Betracht kommenden Bedeutungsvorſtellung der Kirche gehören. Keineswegs aber gehören dieſe Tonempfindungsreproduktionen unmittelbar zur ſinnlichen Geſtalt der Kirche. Oder wenn auf einem Bilde ein feuriges Schlachtroß dargeſtellt iſt, ſo können uns Kampfesſzenen und Schlachtenlärm vorſchweben. Auch dieſe Geſichts- und Gehörswahrnehmungsreproduktionen fallen nicht in unſere gegenwärtige Betrachtung, da ſie nicht die Geſtalt des Pferdes ſelber ergänzen.

Abzuſondern ſind aber zweitens auch alle ſolche Empfindungsreproduktionen, die zwar die ſinnliche Erſcheinung des Gegenſtandes ergänzen, aber nicht zu ſeiner gegenwärtigen, diesmaligen, jetzt und hier vorliegenden ſinnlichen Erſcheinung, ſondern nur unter anderen Umſtänden, in anderen Fällen zu ihr gehören. Iſt auf einem Blumenſtück eine Weſpe an einer Blüte ſaugend dargeſtellt, ſo könnte mit

der Weſpe zugleich ihr Stechen mit vorgeſtellt werden. Dieſe vorgeſtellte Schmerzempfindung gehört wohl zu dem ſinnlichen Bilde von der Weſpe, allein die hier dargeſtellte in die Blüte verſunkene Weſpe iſt von allem Stechen weit entfernt. Eine gemalte welke Roſe kann mich an Roſenduft erinnern. Dieſe reproduzierte Geruchsempfindung erweitert wohl das ſinnliche Bild von der Roſe, aber hat mit dieſer gegenwärtigen Roſe nichts zu tun. Für uns kommen nur ſolche Empfindungsreproduktionen in Betracht, durch welche die gegenwärtig vorliegende Sinnengeſtalt des Gegenſtandes ergänzt wird.

Und noch eine Einſchränkung muß hinzugefügt werden. Die verſchiedenartigen ergänzenden Empfindungsreproduktionen ſtehen zu der wirklich wahrgenommenen ſinnlichen Geſtalt des Gegenſtandes entweder in dem Verhältnis, daß der Betrachter durch die ſinnliche Geſtalt aufgefordert wird, jene zu erzeugen; oder in dem loſeren Verhältnis, daß ohne ſolches Nahelegen und Hinweiſen von Seite der gegenwärtigen ſinnlichen Geſtalt die Empfindungsreproduktionen einfach hinzugefügt werden. Nur in dem erſten Falle gehören die Empfindungsreproduktionen hierher. Denn nur in dem erſten Falle iſt die Sinnenſeite des Gegenſtandes auf ſie angelegt und wird erſt durch ſie zu Ganzheit und Fülle gebracht. Wo die gegenwärtige ſinnliche Erſcheinung des Gegenſtandes auf gewiſſe Empfindungsreproduktionen nicht von ſich aus hinweiſt, dort bilden auch dieſe Reproduktionen kein weſentliches Glied in dem äſthetiſchen Betrachten des Gegenſtandes.

Wenn uns der Maler oder Zeichner die Vorderanſicht eines Menſchen zeigt, ſo liegt in der Regel in der Darſtellung keine Aufforderung vor, die ungefähre Vorſtellung von der Rückenanſicht dieſer Perſon zu bilden. Wer dies dennoch tut, fügt dem äſthetiſchen Eindruck noch ein überflüſſiges Merkmal hinzu. Dagegen liegt in Böcklins Pietà die Aufforderung, uns zu der ſchmerzdurchgoſſenen Geſtalt Marias, die uns ihr Antlitz nicht zeigt, ein in ähnlicher Weiſe ſchmerzbewegtes und ſchmerzvergeiſtigtes Antlitz in ungefährer Weiſe hinzuvorzuſtellen. Eine Roſe kann ſo gemalt ſein, daß in der Art der Malerei die Aufforderung für den Betrachter liegt, das Feuchte, Weiche, Mürbe der Blüten, Blätter mit hinzu vorzuſtellen, daß dagegen keine Veranlaſſung beſteht, den Geruch reproduktiv hinzuzufügen. Zum Hinzuvorſtellen des Geruches der Blumen aufzufordern, wird überhaupt der Maler durch die Art der Malerei nur ſchwer im ſtande ſein.

So darf alſo abſchließend geſagt werden: als äſthetiſch bedeutſame ſinnliche Ergänzung des Sinneneindrucks des Gegenſtandes dürfen nur ſolche Empfindungsreproduktionen betrachtet werden, die etwas unmittelbar zur gegenwärtigen ſinnlichen Erſcheinung des Gegenſtandes Gehöriges bedeuten, und zu deren Erzeugung der gegenwärtige Sinneseindruck des Gegenſtandes auffordert.

Geſichtswahrnehmungen durch Reproduktionen von ſolchen ergänzt.

3. Die ſinnliche Ergänzung des Gegenſtandes hat zwei Formen. Entweder gehören die hinzugefügten Empfindungsreproduktionen demſelben Sinnesbereiche an, in den der äſthetiſche Gegenſtand nach ſeiner ſinnlichen Erſcheinung hineinfällt; oder Reproduktionen und ſinnliche Erſcheinung fallen in zwei verſchiedene Sinnesklaſſen. Der zweite Fall iſt bei weitem häufiger als der erſte.

Soviel ich überſehen kann, kommen für den erſten Fall nur die Geſichtswahrnehmungen in Betracht. Der äſthetiſche Gegenſtand legt uns zuweilen nahe, die Geſichtswahrnehmungen, in denen er ſich darſtellt, durch Reproduktionen von ſolchen zu ergänzen. Wenn der Maler oder Zeichner das Geſicht einer Perſon abgekehrt oder verhüllt zeigt oder uns die Rückenanſicht einer Perſon darbietet, ſo kann es vorkommen, daß uns Haltung und Gebärde der ſo dargeſtellten Perſon nahelegen, uns ihren Geſichtsausdruck mit vorzuſtellen. Ein Beiſpiel dafür habe ich ſchon vorhin gegeben. Oder wenn durch den oberen Rand des Bildes Bäume, Häuſer, Kopfbedeckungen von Menſchen in überraſchender, auffallender Weiſe abgeſchnitten werden, ſo liegt darin für viele Betrachter eine unwillkürliche Aufforderung, ſich die oberen Teile dieſer Gegenſtände in ungefährer Reproduktion hinzuvorzuſtellen. Doch iſt damit nicht geſagt, daß eine ſolche Ergänzung mit allen Gegenſtänden vorgenommen wird, die in Gemälde oder Zeichnung unvollſtändig zur Darſtellung kommen. Dann müßten ja ſchlechtweg alle Dinge, die überhaupt gemalt und gezeichnet werden, eine ſolche Ergänzung erfahren. Denn alles kommt doch nur von einer Seite geſehen auf Papier oder Leinwand. Vielmehr muß ſich der Betrachter durch die Art der Darſtellung, wie wir wiſſen, dazu aufgefordert fühlen, eine ſolche reproduktive Ergänzung eintreten zu laſſen. Und dies iſt immer nur unter gewiſſen Bedingungen der Fall. So kann z. B. ein ſtiller See ſo gemalt ſein, daß man ſeine Tiefe ordentlich zu ſehen glaubt. In dieſem Falle fügen wir zu der wahrgenommenen Seeoberfläche noch die Vorſtellung von der abgründlichen Tiefe hinzu. Dagegen wäre es falſch, das Tiefeſehen bei Bildern und Zeichnungen überhaupt hierherrechnen zu wollen. Das Sehen der gemalten oder

gezeichneten Dinge in ihrer perſpektiviſchen Erſtreckung iſt wirkliches Wahrnehmen (wenn auch nur in der Form des Scheines), keineswegs bloß Reproduktion einer Geſichtswahrnehmung.

Auf dem Gebiete der Töne kann es, ſoviel ich ſehe, zu etwas Entſprechendem nicht kommen. Ich wüßte nicht, wie das Rauſchen des Waſſers, das Rollen des Wagens, das Flüſtern des Schilfes, das Krähen des Hahnes, das Sprechen, Singen, Lachen eines Menſchen für den Hörenden die Aufforderung enthalten ſollte, die gegenwärtige Tongeſtalt durch Tonempfindungsreproduktionen zu ergänzen.

Ergänzung der Geſichtswahrnehmungen durch Empfindungsreproduktionen aus anderen Sinnesgebieten.

4. Viel wichtiger und weiter verbreitet iſt die Ergänzung der ſinnlichen Erſcheinung äſthetiſcher Gegenſtände durch Reproduktionen aus anderen Sinnesgebieten. Ich betrachte zunächſt die ſich der Geſichtswahrnehmung darbietenden äſthetiſchen Gegenſtände.

Da iſt vor allem die Tatſache von entſcheidender Bedeutung, daß ſolche Eigenſchaften der Dinge, die für andere Sinne als das Geſicht vorhanden ſind, andeutungsweiſe ſich doch auch für das Geſicht bemerkbar machen können. Wir „ſehen“ es dem Dinge unter Umſtänden „an“, daß es warm oder kalt, trocken oder feucht, rauh oder glatt, hart oder weich, leicht oder ſchwer iſt, daß es körperlichen Schmerz oder körperliches Wohlgefühl zu bereiten im ſtande iſt, ſodann auch, daß es Töne von ſich gibt oder ſtumm verharrt, oder daß ihm gewiſſe Geſchmacks- oder Geruchseigenſchaften zukommen. Daher werden wir durch den Anblick des Gegenſtandes unwillkürlich aufgefordert, die auf dieſe Weiſe angedeuteten Eigenſchaften in der entſprechenden Empfindungsreproduktion hinzuzufügen. Wir aſſoziieren mit der Geſichtswahrnehmung Reproduktionen von Temperatur-, Taſt-, Gemeinempfindungen, ebenſo von Gehörs-, Geſchmacks- und Geruchsempfindungen.

Waſſer kann ſo gemalt ſein, daß man nicht nur das Naſſe, ſondern auch das Kühle, Gliederumſchmeichelnde ordentlich ſpürt. Gemaltes Pelzwerk kann uns das Warme, Weiche, Wohlige, das wir beim wirklichen Berühren empfinden würden, durch die Art der Malerei reproduktiv zu empfinden geben. Entſprechendes bekommen wir durch gemalte Seiden-, Samt-, Wollen- und andere Stoffe zu ſpüren. Darſtellungen von Wohnungsinnenräumen und Stillleben geben uns oft Gelegenheit, zu erfahren, wie ſich mit dem Anblick von Silber, Kupfer, Zinn, Glas, Porzellan reproduzierte Empfindungen verſchiedener Art verbinden. Gemalte Pfirſiche können uns das Weiche, Flaumige, ſogar den Wohlgeruch, der ſie auszeichnet, und wenn ein Pfirſich

angeſchnitten dargeſtellt iſt, auch den Wohlgeſchmack, der dieſer Frucht eigen iſt, ſpüren laſſen. Kröten, Schlangen, Krokodile können, trefflich gemalt, wahrhaft widrige Taſtempfindungen reproduktiv in uns erwecken. Lanzen, Dolche im Bilde ſcheinen uns unter Umſtänden ſtechen, ſpießen zu wollen. Wenn Donatello und Luca della Robbia ſingende und muſizierende Kinder und Engel darſtellen, ſo verbinden ſich uns mit der Geſichtswahrnehmung gewiſſe ungefähre Gehörsvorſtellungen. Einen in die Schlacht ſtürzenden Krieger kann man, in entſprechender Weiſe gemalt oder bildneriſch dargeſtellt, ordentlich ſchreien und brüllen hören. Kaffeeſchweſtern, lebendig und augenblicklich gemalt, glaubt man ſchwatzen, klatſchen, kichern zu hören.

Reproduktiv-ſinnliche Ergänzung der Gehörswahrnehmungen.

5. Wenn ſich der äſthetiſche Gegenſtand dem Gehör darbietet, ſo ſind es zu allermeiſt Geſichtswahrnehmungen, zu deren reproduktiver Hinzufügung wir aufgefordert werden. Wenn wir auf hohem Berge Glockentöne aus dem Tal herauf hören, ſo kann ſich zu der Gehörswahrnehmung die mehr oder weniger beſtimmte Reproduktion von Glocke, Turm, Kirche geſellen. Reiht ſich in ein Landſchaftsbild ſtimmungsvoll Nachtigallengeſang oder Kuckucksruf ein, ſo verbindet ſich mit den Tönen die Vorſtellung von dem im Laube verſteckten kleinen Sänger oder Rufer. Und man darf dieſe Vorſtellung als eine ſinnliche Ergänzung der gehörten Töne anſehen.

Natürlich iſt auch hier vorausgeſetzt, daß beim Hören eine künſtleriſche Stimmung beſteht. Wenn ich alſo auf dem Gange ſcharren, knarren, klirren höre und mir dazu den Hund, das Brett, das zerbrochene Geſchirr vorſtelle, ſo gehört dies nicht hierher; denn hier liegen gleichgültige oder ärgerliche Stimmungen vor. Oder wenn ich bei einem Geräuſche, deſſen Herkunft mir unbekannt iſt, mir verſuchsweiſe das Fallen eines Menſchen, das Rücken mit Koffern, das Schlagen mit einem ſchweren Gegenſtande vorſtelle, ſo handelt es ſich um eine fragende, forſchende Bewußtſeinshaltung.

Zuweilen, wenn auch verhältnismäßig ſelten, fordern die Töne auch zum Hinzufügen von Reproduktionen aus anderen Sinnesgebieten auf. Wenn ich, die trauliche, abendliche Zimmerſtimmung genießend, dieſem Bilde das Geheul des Sturmes als erhöhenden Zug einfüge, ſo liegt es nahe, dieſe Gehörswahrnehmung mit der reproduzierten Empfindung der winterlichen Kälte zu verbinden. Glockenläuten kann mir durch die Art des Klanges die Vorſtellung von der Schwere der Glocke nahelegen.

Entſprechende Ergänzungen in der Dichtung.

6. In der Dichtkunſt wird der Gegenſtand abgeſehen vom Wortklang als Phantaſieanſchauung gegeben. Da die Phantaſieanſchauung ſelbſt ſchon reproduktiver Art iſt, ſo kann hier natürlich nicht von einer reproduktiven Ergänzung der ſinnlichen Wahrnehmung die Rede ſein. Doch aber gibt es auch hier etwas Entſprechendes. Es kommt nämlich vor, daß ſich zu einer Phantaſieanſchauung, die durch gewiſſe Worte geradezu und unmittelbar erzeugt wird, in mehr entfernter, mittelbarer, nachträglicher Weiſe andere reproduzierte Züge hinzugeſellen. Wenn wir Goethes „Fiſcher“ leſen, ſo entſtehen beim Wort „Waſſer“ in der erſten Zeile gewiſſe Geſichts- und Gehörsvorſtellungen; wir glauben das Waſſer ſchwellen zu ſehen, rauſchen zu hören. Sind wir dann bei der vierten Strophe angelangt und hören nochmals die Worte: „Das Waſſer rauſcht, das Waſſer ſchwoll“, ſo werden dem Wort „Waſſer“ nun nicht mehr bloß Geſichts- und Gehörsvorſtellungen entſprechen, ſondern infolge des Inhalts und der Stimmung der drei erſten Strophen wird mit der Geſichts- und Gehörsvorſtellung des Waſſers jetzt wahrſcheinlich auch das Kühle und Naſſe in merklichem Grade mitvorgeſtellt werden. Hier bildet eine gewiſſe Phantaſieanſchauung gleichſam den Stamm; um ihn ſchlingen ſich dann weitere reproduzierte Vorſtellungen. Freilich gilt das Geſagte nur vom hingegebenen, entgegenkommenden, phantaſiedurſtigen Leſen.

Viertes Kapitel.

Die Bedeutungsvorstellung auf den verschiedenen ästhetischen Gebieten.

Neuer Gegenstand: Verknüpfung der sinnlichen Wahrnehmung mit der Vorstellung von der Wirklichkeitsbedeutung.

1. Wenn wir das ästhetische Verhalten in den Funktionen verfolgen, die sich an das sinnliche Wahrnehmen schließen, so stoßen wir mit dem ersten Schritt, den wir vorwärts tun, auf den großen Umfang, den das Vorstellen in ihm einnimmt. Schon das vorige Kapitel bewegte sich durchweg auf dem Gebiete der Vorstellungen. Die dort behandelte reproduktive Ergänzung der unmittelbaren sinnlichen Gestalt des Gegenstandes bildet eine Seite an der Vorstellung von der Bedeutung des Gegenstandes. Im folgenden nun will ich die Vorstellung von der Bedeutung des ästhetischen Gegenstandes in ihrem vollen Umfange betrachten.

Die Verknüpfung der sinnlichen Wahrnehmung mit der Bedeutungsvorstellung ist nicht nur dem ästhetischen, sondern auch allem gewöhnlichen Betrachten der Dinge eigen. Mag uns Auge, Hand, Jüngling, Kuh, Wald, Berg, Wolke, Turm, Krug im gewöhnlichen Wahrnehmen oder in künstlerischer Stimmung vorkommen, immer findet mit dem Wahrnehmen zugleich die Vorstellung von der Bedeutung dieser Dinge statt.

Genauer kann ich von Wirklichkeitsbedeutung oder eigentlicher Bedeutung sprechen. Es handelt sich um die Bedeutung, die die Dinge im Zusammenhang der Wirklichkeit oder anders ausgedrückt: im vollen, unübertragenen, eigentlichen Sinne tatsächlich haben oder doch haben würden, wenn sie in diesen Zusammenhang eingereiht wären. Wenn uns Greis, Haus, Baum im Bilde gegenübertreten, so werden diese Gegenstände von uns mit derselben Bedeutung verschmolzen, die ihnen in der Wirklichkeit zukommt. Es wird im weiteren von der symbolischen Bedeutung der ästhetischen Gegen-

ſtände die Rede ſein. Von den Vorſtellungen, die ſich auf dieſe unwirkliche Bedeutung der Gegenſtände beziehen, ſehe ich hier noch gänzlich ab. Hier faſſe ich allein die Verſchmelzung des ſinnlich Wahrgenommenen mit der Vorſtellung von ſeiner wirklichen Bedeutung ins Auge.

Da die Verknüpfung der Bedeutungsvorſtellung mit der ſinnlichen Wahrnehmung nichts iſt, was dem äſthetiſchen Betrachten eigentümlich wäre, ſo iſt es auch nicht meine Abſicht, dieſe Verknüpfung, ſoweit ſie dem äſthetiſchen Verhalten mit dem gewöhnlichen Betrachten der Dinge gemeinſam iſt, einer eingehenden pſychologiſchen Zergliederung zu unterwerfen. Daneben aber hat jene Verknüpfung im äſthetiſchen Verhalten auch ihr Eigentümliches. Sie zeigt ſich, ſo werden wir ſehen, im äſthetiſchen Eindruck nach beſtimmten Seiten hin ſtärker und anders entwickelt. Dieſe auszeichnenden Unterſchiede, die die eigentümlich äſthetiſche Verſchmelzung der Bedeutungsvorſtellung mit der ſinnlichen Grundlage aufweiſt, werden weiterhin genau abzugrenzen und zu zergliedern ſein.

Die Bedeutungsvorſtellung beruht ſelbſtverſtändlich durchweg auf Reproduktionen. Da indeſſen dieſer Zuſammenhang mit der Reproduktion gleichfalls zu den Seiten gehört, die der äſthetiſchen Bedeutungsvorſtellung mit der gewöhnlichen gemeinſam ſind, ſo ziehe ich auch dieſen Zuſammenhang hier nicht ausdrücklich in Betracht. An viel ſpäterer Stelle (im ſiebzehnten Kapitel) wird ſich dann Gelegenheit finden, über die Bedeutung der Reproduktion für das äſthetiſche Verhalten etwas Zuſammenfaſſendes zu ſagen.

Dingliche Bedeutungsvorſtellungen in den bildenden Künſten.

2. Zuerſt iſt über die verſchiedene Stellung Klarheit zu ſchaffen, die der Bedeutungsvorſtellung in den verſchiedenen Reichen des Äſthetiſchen, insbeſondere in den verſchiedenen Künſten zukommt.

Am deutlichſten liegt die Sache in der Bildnerei, Malerei, Griffelkunſt. Hier handelt es ſich, abgeſehen von Formen, die die Bedeutung des Ornaments haben, um die Darſtellung von Dingen. Hierbei nehme ich natürlich das Wort „Ding“ in ſo erweiterter Bedeutung, daß es auch Tiere, Menſchen, Übermenſchliches mit umſchließt. In dieſen Künſten verknüpft ſich, geradeſo wie beim gewöhnlichen Sehen, die Bedeutungsvorſtellung mit der Geſichtswahrnehmung des Dinges. Mit dem gemalten Haus verbinden ſich Vorſtellungen des von Menſchenhänden Gemachten, des zum Wohnen Beſtimmten, vielleicht daneben des Reichtums, der Macht oder der Armut und Gedrücktheit. Genau ebenſo verhält es ſich, wenn ich ein wirkliches Haus mit praktiſch

gerichtetem Sinne betrachte. Oder wenn mir in einem Bilde ein Hund entgegentritt, ſo verknüpfen ſich mit ihm Vorſtellungen der hochentwickelten Tierheit, der Klugheit, Wachſamkeit, Anhänglichkeit an den Menſchen, vielleicht des feinen Geruchsſinnes und der Verwendbarkeit beim Jagen, oder etwa der Verwöhntheit durch Damenhände u. dgl. Und genau das Gleiche kann ſich bei dem gewöhnlichen Erblicken eines wirklichen Hundes hinzugeſellen.

Dingliche Bedeutungsvorſtellungen in der Dichtkunſt.

Anders iſt es in der Dichtkunſt. Hier verknüpft ſich die Bedeutungsvorſtellung mit dem gehörten oder in Stellvertretung des Hörens ſtill geleſenen Wort. Es liegt hier prinzipiell derſelbe Fall vor wie beim gewöhnlichen hörenden Verſtehen. Mag ich die Worte „Die Blume verblüht“ im gewöhnlichen Leben oder im Zuſammenhang von Schillers „Glocke“ hören: jedesmal findet eine Verſchmelzung der gehörten Lautgebilde mit einem Inbegriff von Vorſtellungen ſtatt, durch die das Gehörte ſeinen Sinn empfängt.

Genauer handelt es ſich in der Dichtkunſt um ein Dreifaches: um die Gehörswahrnehmung, die Bedeutungsvorſtellung und die Phantaſieanſchauung. Und es entſteht die Frage: verſchmilzt die Bedeutungsvorſtellung unmittelbar mit dem gehörten Worte oder zunächſt mit der Phantaſieanſchauung und erſt auf dieſem Wege mit dem Worte? Offenbar iſt das Erſte der Fall. Denn wie ſollte ſich dem Worte die entſprechende Phantaſieanſchauung hinzugeſellen, ohne daß die Vorſtellung von der Bedeutung des Wortes vorhanden wäre? Die Phantaſieanſchauung ſchließt ſich allererſt an die Bedeutungsvorſtellung. Phantaſieanſchauung iſt als Steigerung, Verdichtung, Herausarbeitung der Bedeutungsvorſtellung aufzufaſſen. Im gewöhnlichen Wortverſtehen kommt es in der Regel überhaupt kaum zur Phantaſieanſchauung. Wenn ich frage: wie geht es deinem Vater? und mir geantwortet wird: er iſt geſund aus Berlin zurückgekehrt, ſo ſind alle dieſe Worte ohne Zweifel von den entſprechenden Bedeutungsvorſtellungen irgendwie begleitet, denn ſie würden ſonſt zum ſinnloſen Schalle werden; aber gewöhnlich kommt es dabei nicht im entfernteſten zum Zeichnen der entſprechenden inneren Bilder. So liegt im gewöhnlichen Wortverſtehen ſehr oft, ja in den meiſten Fällen, nicht viel von Phantaſieanſchauung vor. Im äſthetiſchen Wortverſtehen dagegen kommt zu der Verſchmelzung von gehörtem Wort und Bedeutungsvorſtellung noch die Steigerung dieſer zu möglichſter innerer Anſchaulichkeit hinzu. Welcher Art dieſe Anſchaulichkeit in der Dichtung des Genaueren ſei, iſt eine ſchwierige Frage, die uns ſpäter beſchäftigen wird.

Darſtellende Künſte.

3. Zu einem ganz anderen Ergebnis kommen wir, wenn wir uns in der Tonkunſt nach der Vorſtellung von der Wirklichkeitsbedeutung umſehen.

In den bisher betrachteten Fällen ſind es überall Dinge, die uns, ſei es in Geſichtswahrnehmungen, ſei es in Worten, zu Bedeutungsvorſtellungen auffordern. Dabei verſtehe ich unter „Ding“ alles relativ-ſelbſtändig Beſtehende, ſei es Lebloſes, ſei es Tier oder Menſch, ſei es Kunſterzeugnis. Und da auch die übermenſchlichen und fabelhaften Weſen in der bildenden Kunſt oder Dichtkunſt ſich den Schein des Beſtehenkönnens geben, ſo darf ich ſie gleichfalls zu den Dingen rechnen. Außerdem werden uns in den Künſten auch Zuſtände und Vorgänge dargeſtellt. Da nun aber alle Zuſtände und Vorgänge an Dingen in jenem weiteſten Sinne des Wortes vorkommen, ſo darf geſagt werden: in Bildnerei, Malerei, in den Griffelkünſten, in der Dichtkunſt werden uns, ſei es in Geſichtswahrnehmungen, ſei es in Wortzeichen, Dinge dargeboten. Man könnte daher dieſe Künſte dingliche Künſte nennen. Ich will indeſſen dieſe Gruppe von Künſten lieber als darſtellende Künſte bezeichnen. Eben weil alles, was uns in dieſen Künſten vor Sinne und Phantaſie geſtellt wird, Dinge in jenem weiteſten Sinne ſind, kann die ſchaffende Tätigkeit in dieſen Künſten mit beſonderer Betonung als Darſtellen bezeichnet werden. Ihnen ſtehen, wie ſich gleich weiterhin zeigen wird, die Stimmungskünſte gegenüber.

Verhältnis der Tonkunſt zu den Dingen.

Ganz anders iſt es in der Tonkunſt. Während die Zuſammenſtellungen der Farben vom Maler ſo eingerichtet werden, daß ſie Dinge bedeuten, machen die kleineren und größeren Ganzen, zu denen die Töne verknüpft ſind, keinerlei Anſpruch, Dinge darzuſtellen oder auch nur als Schallkundgebungen von Dingen gelten zu wollen. Zwar kommt es zuweilen in Tonwerken vor, daß wir durch die Klangfolgen und Klangfarben an gewiſſe Dinge, die ähnlich tönen, erinnert werden. In Beethovens Paſtorale glauben wir den Bach plaudern, die Vögel rufen und locken zu hören; in Liſzts Taſſo werden wir an ein bewegtes ſüdländiſches Volksfeſt erinnert; in Händels Oratorium „Israel in Ägypten“ wird bei der Schilderung der Plagen das Schwirren der Fliegen, das Praſſeln des Hagels tonmaleriſch zum Ausdruck gebracht. Allein auch in ſolchen — übrigens verhältnismäßig ſeltenen — Fällen iſt es doch nicht ſo, daß die beſtimmten Klänge ſich unmittelbar als ſchallmäßige Selbſtdarſtellung des Bachs, der Vögel, des Volksfeſtes, der Fliegen, des Hagels gäben; ſondern es handelt ſich dabei nur

um eine Anregung unſerer Phantaſie zu Vorſtellungen, die durch eine gewiſſe Ähnlichkeit mit den gehörten Klängen verbunden ſind. In dem Gemälde empfinden wir die Mondbeleuchtung als unmittelbare Selbſtdarſtellung des zu der vorgeführten Landſchaft gehörenden, wenn auch nicht ausdrücklich mitgemalten Mondes und die Röte der Wolken als Selbſtdarſtellung der zu dem Gemälde hinzuvorzuſtellenden eben untergegangenen Sonne. Es wäre dagegen lächerlich, wenn wir in derſelben Weiſe unmittelbar hinter den Tönen der Paſtoralſymphonie Bach und Vögel als Hervorbringer vorſtellen wollten.

In den Tonwerken werden uns alſo weder Dinge noch Äußerungen von Dingen dargeſtellt; vielmehr beſtehen ſie aus freien, willkürlichen, ſpielenden Verknüpfungen von Tönen, aus phantaſieſelbſtherrlichen Gebilden, die eben in dieſer ihrer nicht unmittelbar Dinge bedeutenden Eigenart ihren eigentümlichen Wert haben. Im Unterſchiede von den darſtellenden Künſten kann die Tonkunſt mit Nachdruck als Stimmungskunſt bezeichnet werden. Was uns in ihr vor die Sinne geführt wird, ſind nicht Dinge, ſondern nur Stimmungen.

Stoffliche Bedeutungsvorſtellungen in der Tonkunſt.

4. Worin beſtehen nun in der Tonkunſt die Vorſtellungen von der wirklichen Bedeutung? Dingliche Vorſtellungen gibt es hier nicht; denn es werden keine Dinge dargeſtellt. Es fragt ſich demnach: haben die kleineren und größeren Ganzen, zu denen die Töne zuſammengefügt erſcheinen, und die das den „Dingen“ der bildenden Kunſt Analoge ſind, überhaupt eine eigentliche Bedeutung? Ohne Zweifel kommt ihnen eine ſolche zu. Indem wir die muſikaliſchen Töne hören, faſſen wir ſie als Töne, als hoch und tief, laut und leiſe, als ſich nach Höhe und Tiefe verändernd, als anſchwellend und abnehmend, als Geigen- oder Flötenton u. ſ. w. auf. Solche Bedeutungsvorſtellungen gehen ununterbrochen in die gehörten Töne ein. Dabei iſt natürlich nicht nötig, daß uns dieſe Bedeutungsvorſtellungen zu geſondertem Bewußtſein kommen; ſondern es genügt, daß wir ihrer in der Weiſe der Bekanntheitsgewißheit ungetrennt von den gehörten Tönen innewerden. Wenn alſo in der Tonkunſt auch die dinglichen Bedeutungsvorſtellungen fehlen, ſo kommen den Klanggebilden doch Bedeutungsvorſtellungen anderer Art zu. Ich nenne ſie kurz ſtoffliche Bedeutungsvorſtellungen. Denn es handelt ſich hier um den Stoff, den der Tonkünſtler zu den Klanggebilden verarbeitet.

Stoffliche Bedeutungsvorſtellungen in den

Es braucht kaum beſonders hervorgehoben zu werden, daß innerhalb der bildenden Künſte neben den dinglichen überall auch ſtoffliche Bedeutungsvorſtellungen zu finden ſind. Vor Donatellos

David weiß ich, daß ein Kunſtwerk aus Bronze, vor ſeinem heiligen Georg, daß ein Werk aus Marmor vor mir ſteht. Bin ich in einer Ausſtellung von Werken Menzels, ſo erkenne ich hier Öl-, dort Waſſerfarbe, hier Bleiſtift, dort Tuſche, hier Leinwand mit Rahmen, dort Papier. Dieſe mit den Geſichtswahrnehmungen verſchmelzenden Bedeutungsvorſtellungen betreffen nicht die dargeſtellten Dinge, ſondern die Stoffe, in und an denen er ſeine Arbeit vollführte. Und das Gleiche gilt von der Dichtkunſt. Ich weiß, daß ich aus Buchſtaben und Silben beſtehende Worte höre oder leſe. darſtellenden Künſten.

5. Außer den dinglichen und ſtofflichen gibt es noch techniſche Bedeutungsvorſtellungen. Und auch ſie finden ſich auf beiden Gebieten: in den darſtellenden Künſten wie in der Tonkunſt. Unter techniſchen Bedeutungsvorſtellungen verſtehe ich ſolche, die ſich auf die künſtleriſche Bearbeitung des Stoffes beziehen. Es liegt in der Natur der Sache, daß zwiſchen den ſtofflichen und den techniſchen Bedeutungsvorſtellungen ein fließender Übergang beſteht. Techniſche Bedeutungsvorſtellungen.

Vor Gemälden kommt dem Beſchauer, auch wenn er nicht zu geſondertem Urteilen und Kritikũben weitergeht, ungetrennt vom Anſchauen zu Bewußtſein, ob die vorliegende Malweiſe mehr die Form oder mehr die Farbe bevorzugt, ob die Farbenbehandlung breit oder verſchmolzen, ſkizzierend oder genau ausführend iſt, ob der Maler in der Farbe und Form vereinfachend vorgegangen iſt oder nicht, ob und in welchem Grade er die Einzeltöne dem Geſamtton untergeordnet hat, u. ſ. w. Ich brauche mir darüber keine abgeſonderten Gedanken zu machen; ſchon im Schauen ſelbſt kommt mir die künſtleriſche Behandlungsweiſe zu Gefühl. Aber zur techniſchen Bedeutungsvorſtellung gehört es auch ſchon, wenn ich das eine Bild als Stillleben, ein anderes als mythologiſches Gemälde erkenne. Es braucht nicht an Beiſpielen verdeutlicht zu werden, daß auch dem dichteriſchen und dem muſikaliſchen Hören entſprechende Gewißheiten über die künſtleriſche Behandlung unwillkürlich entſtehen.

Nach dem Geſagten verhält ſich die Tonkunſt zu den darſtellenden Künſten rückſichtlich der eigentlichen, unſymboliſchen Bedeutungsvorſtellungen folgendermaßen. Die ſtofflichen und techniſchen Bedeutungsvorſtellungen ſind allen dieſen Künſten gemeinſam. Dagegen kommen dingliche Bedeutungsvorſtellungen nur den darſtellenden Künſten zu. In der Tonkunſt fehlen die Bedingungen zu ihrem Entſtehen. Die kleineren und größeren Ganzen, die ſich uns in den Tonverknüpfungen darbieten, geben vermöge ihrer Beſchaffenheit zu Zuſammenfaſſung.

Vorſtellungen von Wirklichkeitsbedeutung in keiner Weiſe Anlaß. Die Tonkunſt iſt auf dieſe Weiſe der Wirklichkeit entrückt. Schon in ihren Grundzügen gehört ſie dem Reiche des Spieles und der Willkür an.

Von den uneigentlichen, analogen, ſymboliſchen Bedeutungsvorſtellungen iſt hier noch nicht die Rede. Was der Tonkunſt an dinglicher Bedeutung fehlt, wird ihr reichlich durch die Bedeutung dieſer anderen Art eingebracht.

Das Ornament.

6. Übrigens gibt es auch für den bildenden Künſtler Fälle, wo er in der Weiſe der Tonkunſt ſchafft. Ich meine das Gebiet des Ornaments. Zumeiſt freilich fällt das Ornament in den Bereich der Baukunſt und des Kunſthandwerks. Allein es gibt doch auch zahlreiche Fälle, wo es in ſo naher Beziehung zu Bildwerken, Gemälden, Zeichnungen ſteht, daß es dann zur Bildnerei, Malerei, Griffelkunſt gerechnet werden darf. Man denke etwa an die Ornamente an Rauchs Grabdenkmälern im Charlottenburger Mauſoleum oder an das Dekorative, das am Berliner Zeughauſe die Masken ſterbender Krieger von Schlüter aufweiſen. Oder man ſtelle ſich vor, wie ſich oft in modernen Illuſtrationen Geſtalten und Dekoratives miſchen. In dem Bilderbuch Walter Cranes „Flora's Feaſt“ z. B. liegt eine unteilbare Miſchung von Geſtalt und Dekoration vor. So auch ſehr häufig in den Ex-libris. Was ich nun ſagen will, iſt, daß in den Gruppierungen auf dem Gebiet des Ornaments etwas den kleineren und größeren Tonganzen Analoges vorliegt. Auch dieſen Gruppierungen fehlt dingliche Bedeutung. Es iſt alſo von dem vorhin über die bildenden Künſte Geſagten das Gebiet der Zierlinien und der damit verknüpften Farben fernzuhalten.

Und ein ähnlicher Abzug iſt rückſichtlich der Dichtkunſt zu machen. Inſofern die Dichtung ſich in gebundener Rede, in Rhythmus und Reim, bewegt, liegen rein ſpielende Wortverknüpfungs-Gebilde vor. Nach ihrer geiſtigen Seite hin freilich haben Verszeilen, Strophen, Reimgefüge dingliche Bedeutung; inſofern ſie aber Wortverknüpfungsformen ſind, iſt ihre dingliche Bedeutung gleich Null. Die gebundene Dichtung iſt nach ihrer Wortſeite freies, wirklichkeitsentrücktes Spiel. Den Rhythmen und Reimen als ſolchen entſprechen nur ſtoffliche und techniſche Bedeutungsvorſtellungen.

Baukunſt und Kunſthandwerk.

7. Eine eigentümliche Stellung hinſichtlich der dinglichen Bedeutung nehmen Baukunſt und Kunſthandwerk ein.

In praktiſcher Hinſicht, als Gebrauchsgegenſtände, beſitzen die Erzeugniſſe dieſer beiden Künſte offenkundig dingliche Bedeutung. Ja ihnen kommt dieſe Bedeutung noch in einem viel ausdrücklicheren,

man könnte ſagen: wirklicheren Sinne zu als den Erzeugniſſen der bildenden Künſte[1]) und der Dichtung. Denn Wohnhäuſer, Kirchen, Krüge, Leuchter ſind als ſolche wirkliche Dinge, während die Dinge in der bildenden Kunſt und Dichtung nur Darſtellungen wirklicher Dinge ſind. In Baukunſt und Kunſthandwerk beſteht der äſthetiſche Gegenſtand ſelber als wirkliches Ding; in jenen anderen Künſten dagegen wird uns der äſthetiſche Gegenſtand nur als Darſtellung eines wirklichen Dinges gegeben. Der gemeißelte Menſch iſt doch nicht der wirkliche Menſch ſelbſt; das künſtleriſch geformte Haus, der künſtleriſch geformte Krug iſt dagegen ſelbſt das wirkliche Haus, der wirkliche Krug.

So haben alſo die Gebilde der Baukunſt und des Kunſthandwerks eine Seite an ſich, wonach an ihnen die Verſchmelzung der ſinnlichen Grundlage mit der Vorſtellung von der dinglichen Bedeutung ſtattfindet. Es geſchieht dies, ſofern die künſtleriſchen Hervorbringungen zugleich Dinge der Verwendung und Benutzung ſind. Auch darf man nicht etwa meinen, daß dieſe Verſchmelzung hier auf außeräſthetiſches Gebiet fällt, weil ſie die praktiſche Seite der Erzeugniſſe betrifft. Denn an dem Wohnhaus iſt die Beſtimmung zum Wohnen, an dem Kruge die Beſtimmung zum Schöpfen und Trinken etwas, was zugleich zum äſthetiſchen Sinn der Formen, zum künſtleriſchen Maßſtab der räumlichen Geſtaltung gehört.

Daneben aber ſind alle Erzeugniſſe der Baukunſt und des Kunſthandwerks freie Spiele der Phantaſie, nichts Wirkliches bedeutende Gruppierungen von Linien, Flächen, Farben. Von der joniſchen Säule, dem gotiſchen Wimberg, dem deutſchen Renaiſſance-Erker gilt inſofern genau das Gleiche wie von den kleineren und größeren Ganzen der Töne oder Versfüße: dingliche Bedeutungsvorſtellungen fehlen den Formenſpielen in Baukunſt und Kunſthandwerk völlig. — Man ſieht ſchon hier: praktiſche Bedeutung und freies Spiel, Nutzen und Phantaſie vereinigen ſich in dieſen beiden Künſten zu einem höchſt eigentümlichen Ganzen.

Das Naturäſthetiſche.

8. Es braucht kaum ausdrücklich bemerkt zu werden, daß das Naturäſthetiſche jene Verſchmelzung der ſinnlichen Grundlage mit der dinglichen Bedeutungsvorſtellung auf allen Gebieten aufzuweiſen hat.

[1]) Ich bemerke hier ein für allemal, daß ich in dieſem Buche unter bildenden Künſten nur Bildnerei, Malerei und Griffelkunſt, nicht aber Baukunſt und Kunſthandwerk verſtehe. Jene drei Künſte haben ſo viel Gemeinſames, daß es ſich empfiehlt, eine nur ſie umſchließende Bezeichnung zu beſitzen.

Für die Naturgeſtalten beſteht überhaupt nicht die Möglichkeit, daß ihnen jene Verſchmelzung völlig fehlen könnte. Die Kunſt will etwas zum Ausdruck bringen; hierzu benutzt ſie entweder die Darſtellung wirklicher Dinge, Menſchen, Vorgänge oder das frei erfundene Spiel von Formen, die nichts Wirkliches bedeuten. Die Naturgeſtalten dagegen bedeuten eben immer das, was ſie gemäß dem Zuſammenhang des Wirklichen ſind. Sie können daher der dinglichen Bedeutung nicht entgehen. Die wunderlichen, ſpieleriſchen Formen des Tropfſteins ſind geradeſo Dinge, die ihre Bedeutung im Naturzuſammenhange haben, wie ein Baum oder ein Berg; ſie ſtehen rückſichtlich der in Frage kommenden Verſchmelzung nicht etwa auf prinzipiell gleichem Boden wie Ornament oder Rhythmus.

Und ebenſo klar iſt, daß bei dem Naturäſthetiſchen die ſtoffliche Bedeutung immer ſchon in der dinglichen Bedeutung mit eingeſchloſſen iſt. Zur Bedeutung „Bach“ im Gemälde gehört nicht die Öl- oder Waſſerfarbe; wohl aber umſchließt die Bedeutung „Bach“ in der wirklichen Landſchaft die Eigenſchaften des Waſſers. Von techniſcher Bedeutung dagegen kann im Naturäſthetiſchen natürlicher Weiſe nirgends die Rede ſein.

Hiermit iſt natürlich nicht ausgeſchloſſen, daß die Naturgeſtalten zugleich auch eine unwirkliche, ſymboliſche Bedeutung haben können. Und überhaupt beſteht ganz allgemein die Möglichkeit, daß dieſelben ſinnlichen Grundlagen, die zu Verſchmelzung mit eigentlichen Bedeutungsvorſtellungen auffordern, auch zu ſymboliſcher Beſeelung Anlaß geben. Angeſichts jeder Landſchaft, mag ſie wirklich, gemalt, gezeichnet oder dichteriſch dargeſtellt ſein, finden beiderlei Verſchmelzungen ſtatt.

Fünftes Kapitel.

Die ästhetische und die gewöhnliche Bedeutungsvorstellung in ihrer Übereinstimmung.

Abhängigkeit der Bedeutungsvorstellung vom Zusammenhang.

1. Auch in diesem und dem folgenden Kapitel wird immer nur von der Vorstellung, die sich auf die wirkliche Bedeutung des Gegenstandes bezieht, die Rede sein. Ich bemerke ein für allemal, daß, wenn ich der Kürze halber immer nur den Ausdruck „Bedeutungsvorstellung" gebrauche, hiermit dieser besondere Sinn verknüpft ist.

Mag es sich um das gewöhnliche Verhalten oder das ästhetische Betrachten handeln: die Bedeutungsvorstellung hängt in ihrer Bestimmtheit nicht nur von dem entsprechenden Gegenstande oder Worte ab, sondern auch von den jeweiligen Beziehungen, unter denen sie uns dargeboten werden, und von der Individualität des sei es gewöhnlichen, sei es ästhetischen Betrachters. Derselbe Gegenstand, dasselbe Wort werden je nach Zusammenhang und Individualität mit überaus wechselnden Bedeutungsvorstellungen verknüpft. Was die Abhängigkeit von dem Zusammenhange anlangt, so kann ein Gegenstand oder Wort beispielsweise das eine Mal mehr nach seinen stofflichen Eigenschaften, ein anderes Mal mehr nach seiner sittlichen Bedeutung, ein drittes Mal mehr nach seinen wirtschaftlichen Seiten aufgefaßt werden. Man nehme etwa das Wort Gold. Wenn die Rheintöchter singen: „Rheingold! leuchtende Luft, wie lachst du so hell und hehr," so stehen uns vorwiegend die stofflichen Eigenschaften des Goldes vor Augen. Sagt dagegen Alberich zu Wotan: „Mit Golde gekirrt, nach Golde nur sollt ihr noch gieren," so denken wir mehr an die gefährlichen Wirkungen des Goldes auf die Begierden und Leidenschaften. Und wieder: wenn Margarete sagt: „Nach Golde drängt, am Golde hängt doch alles," so ist uns das Gold vor allem als Reichtum, Glanz und Glück spendend, zugleich freilich auch als die Begierden gefährlich reizend

im Bewußtſein gegenwärtig. Oder man denke an die Hand, wie ſie uns auf Bildern begegnet. Bald hebt ſich in der Bedeutungsvorſtellung „Hand“ das der Schmerzempfindung Ausgeſetzte hervor (wenn wir den Gekreuzigten ſehen), bald das Geſchicktſein zu allerhand Fertigkeiten (wenn uns Holbein den ſchreibenden Erasmus, Carlo Dolci die muſizierende Cäcilie zeigt), bald das ſeeliſchen Bewegungen zum Ausdruck Dienende (man vergegenwärtige ſich Jeſu Hand in der Auferweckung des Lazarus von Rembrandt oder betende, ſegnende Hände), bald das Wohlſein oder Wehe Zufügende (wenn die Hand ſtreichelt oder wenn ſie, wie in Dürers Bild von Lucretia, todbringend iſt).

Abhängigkeit der Bedeutungsvorſtellung von der Individualität.

2. Bei der Abhängigkeit der Bedeutungsvorſtellung von der Individualität iſt vor allem an die Unterſchiede in Kenntniſſen, Bildungsſtufe, Geiſtesrichtung und Vorſtellungsbeweglichkeit zu denken.

Man ſtelle ſich vor, daß uns Kühe, Pferde, Katzen, Hühner auf Bildern entgegentreten. Ohne Zweifel verknüpft ein Betrachter, der dieſe Tiere in ihrem Ausſehen, Leben und Treiben vielfältig und genau beobachtet hat, auch mit ihren Erſcheinungen im Bilde feinere, reichere, zutreffendere Bedeutungsvorſtellungen als ein anderer, der an dieſen Tieren immer nur obenhin vorbeigeblickt hat. Oder es handle ſich um die maleriſche Darſtellung von Seide und Samt, Pelz und Spitzen, Silber und Perlen. Der Kunſtkenner, der zugleich Kenner dieſer Dinge iſt, ſieht ſie, wenn ſie ihm etwa bei van Dyck oder den holländiſchen Malern des vornehmen Sittenbildes begegnen, mit ganz anderen Augen an wie einer, der ihnen nur flüchtige Beachtung geſchenkt hat. Dieſes „Anſehen mit ganz anderen Augen“ heißt nichts anderes, als daß dort dieſelbe ſinnliche Wahrnehmung durch die Verſchmelzung mit einer anklingenden Fülle genauer und feiner Erfahrung belebt wird, während ſie hier nur geringe Befruchtung erfährt.

Die individuellen Unterſchiede in Bildungsſtufe und Geiſtesrichtung kommen beiſpielsweiſe beſonders in Betracht, wo der Maler geſchichtliche, religiöſe, ſymboliſch-philoſophiſche Gegenſtände darſtellt. Wer die Geſtalten und Gruppen in Raffaels Disputa oder Schule von Athen mit den zum Verſtändnis geforderten Bedeutungsvorſtellungen verſchmelzen will, muß rückſichtlich Bildungsſtufe und Geiſtesrichtung gewiſſe nicht unbeträchtliche Vorausſetzungen erfüllt zeigen. Wer über das im Volksſchulunterricht Gebotene nicht viel hinausgekommen iſt, aber auch ein gebildeter Kopf, der nur Techniſches gelten läßt, wird jenen Gemälden gegenüber an herzufließenden Vorſtellungen unergiebig bleiben.

Wie ſehr endlich die individuellen Unterſchiede in der Beweglichkeit des Vorſtellens maßgebend ſind, kann man beiſpielsweiſe ermeſſen, wenn man an eine vorgeleſene nicht leicht zu faſſende Dichtung denkt. Es können in dem einzelnen Satz ſoviel mannigfaltige Vorſtellungen, ſoviel herüber- und hinüberſpringende Beziehungen, ſoviel Anſpielungen zuſammengedrängt ſein, daß vielleicht nur ein Zuhörer von beſonders beweglicher Intelligenz all die nötigen Bedeutungsvorſtellungen aufzubringen imſtande iſt. Um etwa Konrad Ferdinand Meyer im raſchen Hören zu verſtehen, iſt ein behenderes Vorſtellen nötig als bei Guſtav Freytag; ebenſo bei Grillparzers Libussa im Vergleich zu ſeiner Ahnfrau oder bei Hebbel im Vergleich etwa zu Heyse.

Folgerungen für das künſtleriſche Schaffen.

3. Aus der Abhängigkeit der Bedeutungsvorſtellung von Zuſammenhang und Individualität ergeben ſich verſchiedene wichtige Folgerungen für das künſtleriſche Schaffen.

In der erſten Hinſicht haben alle die Künſte, die mit Bedeutungsvorſtellungen zu rechnen haben, die Aufgabe, dafür Sorge zu tragen, daß die Dinge und Worte im Kunſtwerk von ſolchen Beziehungen umgeben werden, daß im Betrachter die beſtimmte Bedeutungsvorſtellung, wie ſie der Künſtler im Auge hat, hervorgerufen werde. Beſonders bei den Worten iſt dies von Wichtigkeit. Das einzelne Wort läßt im allgemeinen der Bedeutungsvorſtellung einen weit freieren Spielraum als das geſehene Ding. Erſt durch die vorangegangenen und nachfolgenden Worte wird klar, in welchem Sinn, nach welchen Seiten, in welchen Färbungen und Schattierungen es verſtanden ſein will. Welche Fülle von Bedeutungen kann nicht mit ſolchen Worten wie: Liebe, Weib, gut, ſchön, verknüpft ſein! Der Dichter muß daher ſeine Worte ſo wählen, daß ſich durch den Zuſammenhang jedes einzelne Wort im Zuhörer möglichſt mit derſelben Bedeutungsausgeſtaltung verknüpfe, die ihm ſelber vorſchwebt. Freilich wird dies ſelbſt dem beſten Dichter nur annäherungsweiſe gelingen.

Aber auch in den bildenden Künſten kommt oft ungemein viel darauf an, in welcher Umgebung uns das einzelne Ding entgegentritt. Kommt z. B. in einem Landſchaftsbilde ein Haus vor, das als von Menſchen verlaſſen gelten ſoll, ſo kann es nützlich ſein, wenn die Umgebung des Hauſes deutliche Spuren der Verlaſſenheit und Verwahrloſung aufweiſt. Die Bedeutungsvorſtellung „verlaſſenes Haus“ kann hierin eine Unterſtützung erhalten. Oder ſollen auf einem

Landſchaftsbilde ſchreitende Arbeiter als müde auf dem Heimwege begriffen gelten, ſo kann es für das beſtimmte Faſſen dieſer Bedeutunsvorſtellung dienlich ſein, wenn das Bild zugleich deutlich den nahenden oder ſchon hereindämmernden Abend zeigt.

In der zweiten Hinſicht ergibt ſich für den Künſtler, daß es mißlich iſt, auf Bedeutungsvorſtellungen rechnen zu müſſen, die ſchwierigen Gebieten angehören, oder die der Geiſtesrichtung der Zeit fremd geworden ſind. Das Kunſtwerk wird dann eben nur von den wenigen verſtanden, deren Kenntniſſe und Geiſtesrichtung die geforderte Bedeutungsvorſtellung liefern. Bildern aus der ſpaniſchen oder ruſſiſchen Geſchichte vermögen in Deutſchland nur wenig Betrachter mit den entſprechenden Vorſtellungen entgegenzukommen. Bilder dagegen, die große Männer und große Ereigniſſe aus der neueſten vaterländiſchen Geſchichte darſtellen, werden ziemlich allgemein verſtanden. Auch der Dichter ſteht ſich im Wege, wenn er mit ſeinen Dichtungen auf eine Fülle von Gelehrſamkeit rechnet. Selbſt ſolche Gedichte wie Goethes „Ilmenau“ oder „Auf Miedings Tod“ finden lange nicht einen ſo großen verſtändnisvollen Leſerkreis wie „Erlkönig“ oder „Das Göttliche“. Und bei Ariſtophanes und in Dantes Göttlicher Komödie bildet die Notwendigkeit, ſich aus den Anmerkungen die unerläßlichen gelehrten Kenntniſſe erwerben zu müſſen, eine ſtarke Hemmung des künſtleriſchen Genuſſes. Auch an die Vorſtellungsbeweglichkeit darf ein Dichter, der in das Volk eindringen will, nicht zu hohe Anforderungen ſtellen. „Wanderers Sturmlied“, Klopſtocks und Hölderlins Oden, Jean Paul, Wagners Nibelungenring können ſchon darum niemals zum Gemeingut breiter Schichten werden, weil die meiſten Menſchen nicht genug Biegſamkeit und Verflechtbarkeit des Vorſtellens beſitzen, um die fortlaufenden Worte mit den entſprechenden Bedeutungsvorſtellungen zu verſehen.[1])

Geſchichtliches.

4. Es liegt an dieſer Stelle Veranlaſſung vor, Kants zu gedenken. Einer ſeiner bekannteſten Sätze über das Schöne beſagt, daß das Wohlgefallen am Schönen ohne Vermittlung eines Begriffes vom Gegenſtande entſpringe. Ohne Zweifel enthält dieſer Satz eine relative Wahrheit. Er kann als Einſpruch gegen die einſeitig intellektualiſtiſche Auffaſſung vom Äſthetiſchen angeſehen werden. Aber er iſt doch auch ſelbſt einſeitig. Denn er überſieht die einfache triviale

[1]) Roetteken hat in ſeiner „Poetik“ (S. 48 ff., 165 ff.) der Frage nach der Abhängigkeit der Bedeutungsvorſtellungen von der verſchiedenen Individualität eindringende und lehrreiche Betrachtungen gewidmet.

Tatſache, daß für das äſthetiſche Wohlgefallen an einem Dinge doch das Wiſſen von dieſem Dinge die Vorausſetzung bildet. Kant glaubt, daß eine Blume, ein Papagei, eine Muſchel ohne allen Begriff gefalle. Dagegen ſcheint ihm das Wohlgefallen an einem Mann, einem Weib, einem Kind, einem Pferd, einer Kirche auf einem Begriff von dieſen Gegenſtänden zu beruhen, und ſo erfindet er denn neben der reinen und freien Schönheit ein Gebiet der unreinen, niedriger ſtehenden „anhängenden" Schönheit.[1]) Man ſagt ſich ſofort: wenn ein Pferd, um zu gefallen, mit ſeiner Bedeutungsvorſtellung verknüpft werden muß, ſo werden wohl auch der Papagei, die Muſchel, die Blume ihre äſthetiſche Wirkſamkeit erſt dann vollkommen ausüben, wenn der Betrachter weiß, was er an dieſen Gegenſtänden vor ſich hat. Wiſſenſchaftlich natürlich braucht dies der Betrachter nicht zu wiſſen. Der Umſtand, daß für das Wohlgefallen an einer Blume der wiſſenſchaftliche Begriff von ihr nicht nötig iſt, hat Kant irre geführt und ihn bei Blume, Papagei, Muſchel jedweden Begriff verneinen laſſen. Aber auch rückſichtlich der Muſik und des Ornaments hat Kant Unrecht, wenn er hier allen Begriff ausſchließt. Denn auch hier fehlen, wie wir geſehen haben, keineswegs Bedeutungsvorſtellungen wirklicher Art. Dazu kommt aber dann noch eine ganze Fülle ſymboliſcher Vorſtellungen.

Ganz anders Herder. Wie in ſo vielen anderen Stücken, ſieht er auch in dieſem Punkte unbefangener als Kant. Er vertieft ſich in die Geſtalt einer Blume, eines Baumes, eines Fiſches, eines Raubvogels, einer Fledermaus, eines Affen und fragt nach ihren charakteriſtiſchen äſthetiſchen Werten. Und dabei befeſtigt ſich ihm die Einſicht, daß wir von dem Weſen und Leben, den Kräften und Eigenſchaften der verſchiedenen Pflanzen und Tierarten eine Vorſtellung haben müſſen, wenn wir ihre eigentümliche Schönheit würdigen wollen.[2])

Die deutſche metaphyſiſche Äſthetik nach Kant pflegt überall im Schönen Ideen verkörpert zu ſehen. In dieſen iſt das, was hier Bedeutungsvorſtellung genannt iſt, der Sache nach mit inbegriffen. Nur ließen ſich dieſe äſthetiſchen Metaphyſiker auf die Zergliederung der pſychologiſchen Unterlagen ihrer „Ideen" kaum irgendwie ein. Und nun gar eine ſo „empiriſche," „endliche", ſchlichte und

[1]) Kant, Kritik der Urteilskraft, § 16.

[2]) Herder, Kalligone, im 4. Abſchnitt des erſten Teils.

gewöhnliche Vorausſetzung des Ideengehaltes, wie es die Bedeutungsvorſtellung iſt, blieb völlig außerhalb des Umkreiſes der Aufmerkſamkeit der Philoſophen liegen, die, wie Schelling, der Äſthetik die Aufgabe zuweiſen, vom Unendlichen auszugehen und die Dinge, wie ſie im Abſoluten ſind, zu konſtruieren.[1])

Die Verdichtung der Bedeutungsvorſtellung zum Bekanntheitsgefühl im gewöhnlichen Leben.

5. Es wäre eine durchaus unzutreffende pſychologiſche Beſchreibung, wenn man das Erkennen der Dinge beim gewöhnlichen Sehen und das Verſtehen der Worte beim gewöhnlichen Hören in allen Fällen als eine Verknüpfung der Geſichts- oder Gehörswahrnehmung mit der ausdrücklich bewußten Bedeutungsvorſtellung anſehen wollte. Nur wenn wir einem Gegenſtande unſere beſondere Aufmerkſamkeit zuwenden, tritt uns ſeine Bedeutungsvorſtellung ausdrücklich vor das Bewußtſein. Wenn uns ein Gegenſtand zum Hoffen oder Fürchten aufruft, unſere Bewunderung oder Spannung erweckt oder uns eine theoretiſche Frage aufgibt, dann verknüpft ſich mit der Geſichtswahrnehmung die ausdrückliche Vorſtellung von Tätigkeiten, Eigenſchaften, Teilen, Beziehungen des Gegenſtandes. Hierbei gibt es natürlich wiederum eine Menge von Graden der Klarheit und Deutlichkeit. Die allermeiſten Gegenſtände dagegen, die Tags über in unſer Geſichtsfeld fallen, ſind keineswegs von bewußten Bedeutungsvorſtellungen begleitet. Wenn wir in unſeren häuslichen Räumen unſeren gewöhnlichen Verrichtungen nachgehen, unſere Wege in der Stadt machen oder uns im Freien ergehen, ſo entbehren die allermeiſten Dinge, die wir erblicken, dieſer Vorſtellungsbegleitung. Wenn ich eine mir bekannte Straße durchſchreite, ſo iſt mir das, was ich ſehe, als Haus, Laden, Pferd, Wagen, Fahrrad, Pflaſter, Kind, Mann u. ſ. w. bekannt, und zwar erkenne ich viele Dinge nicht nur nach ihrer Gattung, ſondern auch in ihrer individuellen Einzigkeit; doch aber iſt dieſes Erkennen der Dinge in ihrer Bedeutung in den wenigſten Fällen ein Wiſſen von ihrer Bedeutung. Was zu dem Geſichtseindruck hinzukommt, iſt lediglich das Gefühl der Bekanntheit. In dieſem Gefühl der Bekanntheit haben wir die Gewißheit, die Bedeutung der Dinge zu kennen; doch entwickelt ſich dieſe Gewißheit nicht zum wirklichen Vorſtellen der Bedeutung. Der Bekanntheitseindruck iſt, was auch die feinere Zergliederung ergeben mag, jedenfalls eine weitgehende Abkürzung, Verdichtung und Verdunkelung der Bedeutungsvorſtellung in ihrer Verſchmelzung mit der ſinnlichen Wahrnehmung.

[1] SCHELLING, Philoſophie der Kunſt, in der Einleitung und § 24.

Und ähnlich iſt es beim gewöhnlichen Hören, Leſen und Verſtehen von Worten. Wenn ich z. B. in einer Zeitung Berichte über Parteigezänke, Miniſterkriſen, Kaiſerreiſen, Reichstagsverhandlungen leſe, ſo kann es kommen, daß die allerwenigſten Worte von deutlichen Vorſtellungen deſſen, was ſie bedeuten, begleitet werden. Ich verſtehe die Worte; ſie ſind mir mehr als bloße Geſichtsbilder mit Schall-Erinnerungen; indem ich ſie leſe, weiß ich genau den Sinn der Sätze; aber zu beſtimmten und deutlichen Vorſtellungen, die neben oder mit meinen Worten zugleich in dem Bewußtſein vorhanden wären, kommt es nur ſelten. Das Mehr, das an den Geſichts- oder Gehörswahrnehmungen der Worte zu bemerken iſt, beſteht meiſtenteils wiederum lediglich in jenem vorhin erwähnten Bekanntheitseindruck. Die Worte klingen mir vollkommen bekannt. Das heißt: es knüpft ſich an ſie das Gefühl der Gewißheit, mir ihren Sinn jederzeit beſtimmt und deutlich vorſtellen zu können. Stoße ich dagegen beim Leſen auf eine Stelle, die mein Erſtaunen, meinen Unglauben, meine Zuſtimmung, meinen Widerſpruch, meine Neugier in Bewegung ſetzt, ſo tritt eine weſentliche Änderung in dem Ablauf der Vorſtellungen ein: jetzt geſtalten ſich in meinem Bewußtſein außer den Wortbildern auch deutliche Vorſtellungen und Vorſtellungsreihen, in denen ſich der Sinn der Wortbilder ausdrücklich vollzieht. Jenes Bekanntheitsgefühl hat ſich nun zu ausdrücklichen Vorſtellungen aufgewickelt.

Das Bekanntheitsgefühl im äſthetiſchen Betrachten.

6. Es kann nun kein Zweifel ſein, daß auch im äſthetiſchen Betrachten dieſe aufs äußerſte abgekürzte Form der Bedeutungsvorſtellung vorkommt. Freilich iſt dies im äſthetiſchen Betrachten lange nicht in demſelben Umfang der Fall wie im gewöhnlichen Leben. Der äſthetiſche Betrachter bringt es naturgemäß weit öfter zum ausdrücklichen Vollziehen der Bedeutungsvorſtellungen. Es iſt Aufgabe des Künſtlers, die Gegenſtände ſo zu geſtalten, daß ſie uns möglichſt mühelos zu deutlichen Vorſtellungen aufrufen. Doch hat die Sache ihre Grenzen. Auch Kunſtwerken gegenüber fehlt es ſelbſt bei geſteigertem äſthetiſchen Verhalten keineswegs an jener Abkürzung, die vorhin als Bekanntheitsgefühl oder Bekanntheitseindruck beſchrieben wurde.

Ich betrachte z. B. ein gemaltes menſchliches Angeſicht. Da kann es vorkommen, daß mir das Auge als die Welteindrücke kräftig und klug aufnehmend, als den Menſchen bis ins Herz ſchauend, die Stirn als edle oder vielleicht harte Gedanken bergend, der Mund als von feinen Reden überfließend oder ein anderes Mal wie zu gierigem Kauen beſtimmt erſcheint. Aber wenn auch einige Teile des Geſichts

uns ſo zu deutlichen Vorſtellungen veranlaſſen, ſo geht doch wahrſcheinlich bei den übrigen unſer Vorſtellen nicht ſo weit, ſondern bleibt beim Bekanntheitseindruck ſtehen. Treten uns etwa Auge, Stirn, Mund hervor, ſo wird in uns vielleicht durch Wange, Ohr, Kinn nur ein Bekanntheitseindruck geweckt. Oder man nehme das Auge für ſich: wenn ſich uns das Auge, wie bei dem van Eyckſchen Manne mit den Nelken, mit deutlicher Vorſtellung heraushebt, ſo müſſen darum auch nicht ſchon die einzelnen Teile des Auges: Braue, Lid u. ſ. w., von ebenfalls deutlichen Vorſtellungen begleitet werden. Hier tritt der Bekanntheitseindruck ein. Außerdem iſt zu bedenken, daß folgende Sachlage ſehr häufig eintritt. Was ſich mit den Wahrnehmungen nachdrücklich verbindet, ſind nicht Bedeutungsvorſtellungen, ſondern vielmehr Gefühle und Stimmungen. Es iſt etwas ſehr Gewöhnliches, daß ſich uns in den Teilen des Geſichts faſt ausſchließlich beſtimmte Gefühle und Stimmungen zu verkörpern ſcheinen. Im Auge liegt etwa Frohſinn oder Müdigkeit, im Munde Schalkhaftigkeit oder Schwermut. Nur nach dieſen und ähnlichen Richtungen feſſelt uns das Geſicht. Was hier ausdrücklich in unſerem Bewußtſein auftritt, ſind Gefühle und Stimmungen. Dagegen braucht das, worin die wirkliche Bedeutung von Auge, Mund u. ſ. w. zunächſt liegt, nicht ausdrücklich mit vorgeſtellt zu werden. Und ſo iſt es in unzähligen Fällen: der Gegenſtand regt uns zu gewiſſen Gefühlen und Stimmungen an, die mit ihm verſchmelzen; aber die nächſtliegende wirkliche Bedeutung des Gegenſtandes wird nicht ausdrücklich vorgeſtellt, ſondern kommt nur in der Form des Bekanntheitseindruckes vor.

Was ich am Angeſicht und ſeinen Teilen auseinandergeſetzt habe, hätte ich ebenſogut an Landſchaft, Gewändern, Zimmereinrichtung und ihren Teilen darlegen können. Kurz man ſieht: auch im Betrachten der bildenden Kunſt kommt die Erſetzung der Bedeutungsvorſtellung durch das Bekanntheitsgefühl in weitem Umfange vor.

Das Bekanntheitsgefühl in der Dichtkunſt.

Und in noch höherem Maße iſt dies in der Dichtung der Fall. Ich will nicht einmal reden von gewöhnlichen Romanen, Novellen, Luſtſpielen, alſo nicht von Dichtungen, in denen ſehr oft keine ſtrenge Ausleſe der Worte nach ihrem Anſchauungs- und Gefühlswert beſteht; ſondern meine Behauptung gilt auch von den Dichtungen, wo den Worten und Wendungen ein möglichſt hoher Anſchauungs- und Gefühlsgehalt gegeben iſt. Auch wenn man ſolche Dichtungen hört oder lieſt, wird mit einer Menge von Worten keine irgendwie deutliche

Bedeutungsvorſtellung verbunden, ſondern es tritt jenes Bekanntheitsgefühl ſtellvertretend ein.

Man nehme den Anfang von Goethes Zauberlehrling. In den beiden erſten Zeilen wird wahrſcheinlich bei den Worten „Hexenmeiſter" und „wegbegeben" eine über den Bekanntheitseindruck deutlich hinausgehende Vorſtellung entſtehen. Dagegen machen die Worte: hat, der, alte, ſich, doch, einmal, indem ſie gehört werden, bloß den Eindruck des Bekannten. Ich möchte den Zuhörer oder Leſer kennen, dem bei dem Worte „hat" ſich die Vorſtellung von dem Hinweis auf die Vergangenheit, bei dem Worte „der" die Vorſtellung von der Ankündigung eines beſtimmten Hauptwortes ausdrücklich im Bewußtſein einfindet. Und ähnlich wird in der dritten und vierten Zeile den Worten: und, nun, ſollen, ſeine, auch, nach, meinem, höchſtwahrſcheinlich auch nur jenes Bekanntheitsgefühl entſprechen. Erſt wenn der Zuhörer oder Leſer bei dem Worte „Geiſter" und dann bei den Worten „Willen leben" angekommen iſt, verſchärft ſich der Bekanntheitseindruck zu beſtimmter Bedeutungsvorſtellung. Oder man denke an die Anfangsworte des Goetheſchen Fauſt. Ich bezweifle, daß ſelbſt die gewichtvollen Worte: Philoſophie, Juriſterei, Medizin, Theologie alleſamt von deutlichen Vorſtellungen begleitet werden. Selbſt bei großer Beweglichkeit der geiſtigen Tätigkeiten wird es kaum möglich ſein, ſo raſch hintereinander die verwickelten Vorſtellungsinhalte, die mit jenen vier Worten gegeben ſind, ausdrücklich und deutlich zu vollziehen. Es werden dafür zu einem gewiſſen Teile Bekanntheitsgefühle eintreten.

Ich habe bisher immer nur von dem Gegenſatz: „ausdrückliche Bedeutungsvorſtellung" und „Bekanntheitsgefühl" geſprochen. In Wirklichkeit kommen nun natürlich nicht bloß dieſe gegenſätzlichen Glieder, ſondern auch alle möglichen Übergänge vor. Es kann das Bekanntheitsgefühl in verſchiedenem Grade überſchritten werden, ohne daß darum ſchon zu ihm eine deutliche Bedeutungsvorſtellung hinzugefügt wäre. In Wirklichkeit geſtaltet ſich alſo das zu den ſinnlichen Wahrnehmungen hinzukommende Vorſtellungselement viel mannigfaltiger, als es die von mir gegebenen Beſchreibungen erſcheinen ließen. Von der äußerſten Abkürzung des Vorſtellungselementes an — eben dem Bekanntheitsgefühl — gibt es mannigfaltige Abſtufungen bis zu dem vollkommen deutlichen Hervortreten der Bedeutungsvorſtellung. Hiernach ſind die vorhin gegebenen Beſchreibungen zu ergänzen. Wenn man etwa eine Goetheſche Hymne langſam, verweilend und zu wieder-

holten Malen ließ, ſo wird man bemerken, wie der äußerſten Abkürzungen der Bedeutungsvorſtellungen immer weniger werden und ſtatt deſſen Annäherungen an die volle und unverkürzte Bedeutungsvorſtellung in verſchiedenen Graden eintreten.

Über die Analyſe des Bekanntheitsgefühles.

7. Hier könnte die Frage aufgeworfen werden, aus welchen Beſtandteilen ſich das Bekanntheitsgefühl zuſammenſetze. Auf dieſe Frage pflegt gerade in der modernen Pſychologie genau eingegangen zu werden. Das Bekanntheitsgefühl iſt ein intereſſantes und verwickeltes ſeeliſches Gebilde. Die Fragen der Reproduktion wurden in der älteren Pſychologie in der Regel als viel zu einfach behandelt. Das Bekanntheitsgefühl nun kann ganz beſonders lehren, wie man ſondernd und ſpaltend eindringen muß, um in den Fragen der Reproduktion Klarheit zu ſchaffen.

Ich habe nun nicht die Abſicht, eine Zergliederung des Bekanntheitsgefühles hier zu unternehmen. Denn es handelt ſich hier nicht um einen eigentümlich äſthetiſchen Vorgang. Die Äſthetik müßte ja faſt die ganze Pſychologie in ſich aufnehmen, wenn ſie nicht nur die eigentümlich äſthetiſchen, ſondern alle ſeeliſchen Erſcheinungen zergliedern wollte, die in das äſthetiſche Verhalten hineinſpielen.

Um ſo leichter aber kann ich mich der näheren Unterſuchung des Bekanntheitsgefühles enthalten, als ich die Löſung dieſer Aufgabe ſelbſt an einem anderen Orte[1]) verſucht habe. Ich ſetzte dort auseinander, daß in dem Bekanntheitseindruck erſtlich die Gewißheit der Möglichkeit, die Bedeutung des Gegenſtandes jederzeit vorſtellen zu können, enthalten iſt. Neben dieſer Gewißheit der Vorſtellungsmöglichkeit liegt aber in jener Erſcheinung noch eine zweite Gewißheit; man kann ſie als Gewißheit der Erinnerungsmöglichkeit bezeichnen. Es iſt damit die Gewißheit gemeint, daß wir dieſes Ding unbeſtimmt viele Male in unbeſtimmt mannigfaltigen Fällen wahrgenommen und die nämliche Bedeutungsvorſtellung damit verknüpft haben. Und endlich iſt noch ein dritter Beſtandteil in dem Bekanntheitsgefühl zu unterſcheiden: man kann ihn als Gleichheitsgefühl bezeichnen. Es iſt das Gefühl von der Diesſelbigkeit des gegenwärtigen Dinges mit dem durch die Erinnerungsmöglichkeit gemeinten Dinge. Dieſe drei Seiten drängen ſich in dem Bekanntheitsgefühl zu dichter

[1]) Beiträge zur Analyſe des Bewußtſeins. 2. Die Erinnerungsgewißheit. In der „Zeitſchrift für Philoſophie und philoſophiſche Kritik", Bd. 118, S. 1 ff. Vgl beſonders S. 32 ff.

Einheit zuſammen. So hat denn dieſes Gefühl für die innere Wahrnehmung den Schein der Einfachheit.

Die Wortvorſtellung.

8. Es kann keine Frage ſein, daß in der Bedeutungsvorſtellung, auch wenn ſie ſich nicht an ſinnlich wahrgenommene Worte ſchließt, ſondern ſich unmittelbar an die wahrgenommenen Dinge knüpft, die Wortvorſtellung eine entſcheidende Wichtigkeit hat. Mag es ſich um das künſtleriſche oder das ſonſtige Sehen von Dingen handeln: gewöhnlich (ich ſage der Vorſicht halber nicht: immer) iſt es das Wort, wodurch ſich die Vorſtellung von der Sachbedeutung oder (im Bekanntheitsgefühl) die Gewißheit von der Möglichkeit der Sachvorſtellung vermittelt. Sehe ich eine Roſe oder einen Schmetterling, ſo hängt ſich für mich die Sachvorſtellung von dieſen Dingen an das Wort „Roſe“ und „Schmetterling“. Und auch wenn mir Roſe und Schmetterling bekannt erſcheinen, ohne daß es zur ausdrücklichen Sachvorſtellung kommt, ſo bedeutet dann eben die Gewißheit von der Vorſtellungsmöglichkeit zunächſt die Gewißheit von der Wortvorſtellungsmöglichkeit und erſt vermittelſt dieſer die Gewißheit von der Sachvorſtellungsmöglichkeit. Niemals aber genügt die Wortvorſtellung oder Wortvorſtellungsmöglichkeit allein für ſich. Sie muß ſtets in Sachvorſtellung oder Sachvorſtellungsmöglichkeit münden. Ohne dieſes Auslaufen in die Sache würde die Wortvorſtellung nichts nützen. Wenn mir beim Erblicken einer Roſe ausſchließlich die Buchſtabenverbindung R-o-ſ-e vorſchwebte, ſo würde das Gegenteil von allem Erkennen und Verſtehen der Dinge vorliegen. Die Dinge würden mich ſinnlos und fremd anſtarren. Wenn ich die Dinge ſehe, ſo wäre dies dann etwa ſo, wie wenn ich eine Negerſprache hörte.

Auch die Wichtigkeit der Wortvorſtellung für die Sachvorſtellung iſt etwas, was das äſthetiſche Sehen mit dem gewöhnlichen Sehen gemein hat. Ich enthalte mich daher auch der näheren Erörterung dieſes Punktes.

Sechſtes Kapitel.

Die ästhetische Bedeutungsvorstellung in ihrem Unterschiede von der gewöhnlichen. Ästhetischer Wert der assoziierten Vorstellungen.

Die Anſchauung als Maßſtab für die äſthetiſche Bedeutungsvorſtellung.

1. Will man das Eigentümliche der Bedeutungsvorſtellung im äſthetiſchen Verhalten feſtſtellen, ſo wird es am beſten ſein, zunächſt an die bildenden Künſte zu denken.

Es ſeien auf einem Bilde etwa Pferde und Eichbäume dargeſtellt. Zum künſtleriſchen Betrachten dieſes Bildes gehört ohne Zweifel, daß uns die Natur des Pferdes und der Eiche inſoweit gegenwärtig iſt, als ſie ſich in der anſchaulichen Geſtalt von Pferd und Eiche ausprägt. Was dagegen Pferd und Eiche nach ſolchen Merkmalen ſind, die in der ſinnlichen Erſcheinung nicht verkörpert hervortreten, geht den künſtleriſchen Betrachter nichts an. An dieſe nicht zu ſinnlicher Wahrnehmung gebrachten Merkmale braucht der künſtleriſche Betrachter nicht zu denken; ja es wäre geradezu ſtörend, ſie ſich zu vergegenwärtigen. So liegt angeſichts des Pferdes kein Anlaß vor, etwa an die Enge ſeiner Speiſeröhre, an die Beſchaffenheit ſeines Magens, an ſeine verhältnismäßig geringe Vermehrung, an das Vorkommen wilder Pferde in Aſien zu denken. Denn dergleichen tritt nicht anſchaulich in Geſtalt und Bewegung des Pferdes hervor. Dagegen wird vom Betrachter das Lebhafte, Empfindliche, Edle, Mutige, Stolze des Pferdes vorgeſtellt, ebenſo ſeine Beſtimmung zum Reiten oder zum Laſtenziehen. Denn dergleichen ſpricht unmittelbar aus Geſtalt und Bewegung des Pferdes zu uns. Und ähnlich verhält es ſich mit der Eiche. Daß die Eiche zur einundzwanzigſten Klaſſe des Linnéſchen Syſtems gehört, daß ihre Blüten zugleich mit dem Laube erſcheinen, daß ihr Holz zum Bau von Schiffen und Fäſſern verwendet

wird: dergleichen gehört nicht zu der äſthetiſchen Bedeutungsvorſtellung angeſichts von Eichen. Andere Merkmale dagegen drücken ſich unmittelbar in der Geſtalt der Eiche aus: z. B. daß ſie mehr dem nördlichen Klima angehört, daß ſie von dauerhaftem Holz iſt, daß ſie ein ſtarkes Lichtbedürfnis beſitzt, daß ſie von den Völkern für ehrwürdig und heilig gehalten werden konnte. Beim äſthetiſchen Betrachten von Eichen kann daher dies und ähnliches mit der ſinnlichen Wahrnehmung verſchmolzen werden.

Es tritt ſonach hier wiederum zutage, daß das äſthetiſche Verhalten ſich ganz in Anſchauung hineinlegt und mündet. Nur inſoweit die ſeeliſchen Funktionen zur Anſchauung hinſtreben und ſich ihr verähnlichen, ſind ſie von äſthetiſchem Belang. So kommen auch die Bedeutungsvorſtellungen nur inſoweit äſthetiſch in Frage, als ſie in der ſinnlichen Geſtalt der äſthetiſchen Gegenſtände augenſcheinlich werden. Wenn wir z. B. in Rembrandts Zimmermannsfamilie die ſäugende Maria betrachten, ſo werden wir ſicherlich weder an die Zugehörigkeit des Menſchen zu den Säugetieren, noch an die Zuſammenſetzung der menſchlichen Milch, noch an die Art ihrer Entſtehung denken. Denn dies alles kommt in der Darſtellung nicht im entfernteſten zu ſinnlicher Andeutung, geſchweige denn, daß es ſeinen vollen ſinnlichen Ausdruck fände. Und ebenſowenig werden wir, wenn wir den arbeitenden Hausvater auf demſelben Bilde wahrnehmen, uns weder die verſchiedenen Aufgaben des Zimmermanns, noch den Nutzen, den er der menſchlichen Geſellſchaft leiſtet, noch etwa die Holzarten, deren er beſonders bedarf, vorſtellen. Dies alles wären ſtörende Nebenvorſtellungen; denn in der Darſtellung des Bildes iſt nichts zu entdecken, was als Verkörperung von derlei Vorſtellungen gelten könnte.

Ganz anders verhält es ſich, wenn das Betrachten nicht äſthetiſcher Art iſt, ſondern anderen, etwa techniſchen, wiſſenſchaftlichen, eigennützigen Zwecken dient. Ein Ingenieur z. B. denkt beim Betrachten einer Gegend an die leichteren und ſchwierigeren Möglichkeiten, wie Tal und Hügel zum Führen des Schienenſtranges benützt werden können, an Brücken, Tunnel, Dämme, an die Koſten. Alle dieſe Vorſtellungen über die techniſche Verwendbarkeit der wahrgenommenen Täler und Abhänge gehören für den Ingenieur zur „Bedeutung“ der vor ihm liegenden Gegend. Und doch finden ſie, wenn ſie auch durch den ſinnlichen Eindruck der Gegend angeregt werden, keineswegs in ihr ihre ſinnliche Ausprägung. Das Gleiche gilt, wenn etwa der Geologe ſich angeſichts einer Gegend die ihm

bekannte Auffchichtung ihres Bodens, der Archäologe die darin unternommenen Ausgrabungen vergegenwärtigt, oder wenn der Bauer ein Grundſtück, das er kaufen möchte, auf ſeine Ertragsfähigkeit anſieht. Hier handelt es ſich überall um Vorſtellungen, die durch die Geſichtswahrnehmungen zwar angeregt werden, die aber in ihnen nicht ihre Verkörperung finden. Alle dieſe Betrachter haben es in ihrem Vorſtellen mit der „Bedeutung" der vor ihnen liegenden Gegend zu tun, allein die Bedeutungsvorſtellung ſchweift weit über das ſinnlich Ausgedrückte hinaus.

Sonderſtellung der Dichtkunſt.

2. Was ich jetzt an der bildenden Kunſt aufgezeigt habe, gilt von dem geſamten Gebiete des Äſthetiſchen, ſofern auf ihm überhaupt Bedeutungsvorſtellungen in Frage kommen. Überall finden die Bedeutungsvorſtellungen nur unter der Vorausſetzung äſthetiſche Verwendung, daß ſie an dem äſthetiſchen Gegenſtand in ſinnlicher Ausprägung hervortreten. Der volle Sinn dieſer Norm wird erſt ſpäter deutlich werden, wenn die Bedeutung der ſinnlichen Form oder — pſychologiſch ausgedrückt — der ſinnlichen Anſchauung für den äſthetiſchen Gehalt in prinzipiellem Zuſammenhange betrachtet werden wird. Dies wird in den erſten Kapiteln des dritten Abſchnittes geſchehen.

Doch mag ſchon hier bemerkt werden, daß die Dichtkunſt eine gewiſſe Sonderſtellung einnimmt. Anſchauliche Verkörperung, ſinnliche Ausgeſtaltung hat in der Dichtkunſt einen erheblich anderen Sinn als in den bildenden Künſten oder in den ſichtbaren Reichen des Naturäſthetiſchen. In der Dichtkunſt wird die Verſinnlichung im Anſchluß an die Worte durch die Phantaſie hervorgebracht. Nun vermag aber die Phantaſie bei weitem nicht jenen Grad von ſinnlicher Ausgeſtaltung zu erreichen, wie er in der ſinnlichen Wahrnehmung mühelos und ſelbſtverſtändlich vorliegt; die Leiſtungsfähigkeit der Phantaſie im ſinnlichen Herausarbeiten iſt im Vergleiche zur Wahrnehmung überaus weitgehenden Schranken unterworfen. Demgemäß darf man natürlich auch von den in den Dichtungen unausgeſetzt vorkommenden Bedeutungsvorſtellungen nicht verlangen, daß ſie in gleichem Grade verkörpert hervortreten wie in den bildenden Künſten. Man muß eben mit der weit geringeren Leiſtungsfähigkeit der Phantaſie rechnen. Es wird ſpäter — im fünften Kapitel des dritten Abſchnittes — genau auf die Frage einzugehen ſein, was die dichteriſche Phantaſie in ſinnlicher Ausgeſtaltung leiſten und nicht leiſten kann.

Aber noch in einer anderen Hinſicht kommt der Dichtkunſt eine Sonderſtellung in der ſinnlichen Verkörperung der Bedeutungsvor-

ſtellung zu. Gewiſſe Gattungen der Dichtkunſt kommen der Natur der Sache nach nur ſchwer ohne Bedeutungsvorſtellungen von anſchaulicher Dürftigkeit aus. Auch in guten Romanen, Novellen, Luſtſpielen trifft man Stellen an, in denen die den Worten entſprechenden Vorſtellungen nur ſehr wenig von Anſchaulichkeit an ſich haben und über die übliche proſaiſche Abſtraktheit kaum hinauskommen. In der Dichtkunſt erfährt alſo die Forderung, daß die Bedeutungsvorſtellung am äſthetiſchen Gegenſtand anſchaulich ausgeprägt ſein ſolle, eine gewiſſe Einſchränkung. Aber umgeſtoßen wird dieſe Forderung darum doch nicht. Denn auch in der Dichtkunſt iſt es doch ſo, daß der ideale Fall an die Erfüllung dieſer Forderung geknüpft iſt. Solche Stellen in einer Dichtung, wo die Vorſtellungen abſtrakt und unſinnlich bleiben, ſind von äſthetiſcher Minderwertigkeit. Es iſt Aufgabe des Dichters, möglichſt nur mit ſolchen Vorſtellungen zu arbeiten, die von der Phantaſie ſinnlich ausgeprägt werden. Das Vorkommen von unſinnlichen Bedeutungsvorſtellungen in der Dichtung fällt alſo unter den Geſichtspunkt des Notbehelfs, des unvermeidlichen Übels. Und ein je größerer Künſtler der Dichter iſt, umſomehr nähert er ſich in der Tat jenem Idealfalle an, der ſich durch das Fehlen aller abſtrakt bleibenden Vorſtellungen kennzeichnet. In der Gegenwart ſtrebt ſelbſt der Roman — und nicht ohne Erfolg — darnach, alle anſchaulich dürren, begriffsmäßig unſinnlichen Stellen zu verbannen.

So dürfen wir daher im allgemeinen ſagen: je mehr die Bedeutungsvorſtellung zu voller Anſchaulichkeit herausgearbeitet iſt, um ſo äſthetiſch günſtiger liegt der Fall. Eine Bedeutungsvorſtellung, die ſich in begriffsmäßiger Unſinnlichkeit hält, iſt entweder äſthetiſch unzuläſſig oder kann nur als äſthetiſcher Notbehelf gelten.

Das Bekanntheitsgefühl kommt auf äſthetiſchem Gebiet weniger vor.

3. Auf einen anderen Unterſchied der äſthetiſchen Bedeutungsvorſtellung von der gewöhnlichen ſind wir ſchon im vorigen Kapitel geſtoßen. Kommt auch auf äſthetiſchem Gebiete die Erſetzung der Bedeutungsvorſtellung durch das Bekanntheitsgefühl reichlich vor, ſo tritt dieſer Erſatz doch bei weitem nicht in dem Umfange wie im gewöhnlichen Leben auf (S. 129 ff.). Welche Rolle ſpielt nicht im gewöhnlichen Leben das raſche und oberflächliche Hineilen mit dem Blick, das flüchtige und ungefähre Zuſammenfaſſen der Dinge, das Sehen mit Vernachläſſigung der allermeiſten Merkmale, und ebenſo das gleichgültige, oberflächliche Hören! Da derartiges im äſthetiſchen Verhalten ausgeſchloſſen iſt, ſo fallen damit auch zahlloſe Gelegenheiten für allerflüchtigſtes, abgekürzteſtes Vorſtellen weg. Je mehr ich mich

in ein Bild hineinſchaue, je inniger ich mir ein Gedicht zu eigen mache, um ſo mehr entwickeln ſich die Bekanntheitseindrücke, die zunächſt noch dem einen oder anderen Teil des Kunſtwerkes als Erſatz der Bedeutungsvorſtellungen anhafteten, zu wirklichen Vorſtellungen.

Weitere Unterſchiede.

Auf einen weiteren Unterſchied werde ich im folgenden ausführlich zu ſprechen kommen. Die Bedeutungsvorſtellung verſchmilzt, ſo werden wir ſehen, auf äſthetiſchem Gebiete mit der Anſchauung ſo eng und ſo vollſtändig, wie dies im gewöhnlichen Leben in der Regel nicht geſchieht.

Hiermit hängt zuſammen, daß das äſthetiſche Verhalten darauf angelegt iſt, daß die Bedeutungsvorſtellung eine Umwandlung ins Gefühlsähnliche, eine gewiſſe Verdichtung und Verdunklung erfährt. Im gewöhnlichen Vorſtellen kommt dergleichen auch vor; im äſthetiſchen Verhalten dagegen iſt dieſe Umwandlung ins Gefühlsähnliche unumgängliche Bedingung. Umgekehrt iſt im äſthetiſchen Verhalten die Zuſchärfung und Verdünnung der Bedeutungsvorſtellung zum Begriff ausgeſchloſſen. Der Begriff bringt dem äſthetiſchen Verhalten Verderben. Im gewöhnlichen Leben dagegen iſt die Entwicklung der Bedeutungsvorſtellung zum Begriff gemeiniglich als ein erfreulicher Fortſchritt anzuſehen. Dies alles wird weiterhin genauer zur Sprache kommen.

Neue Frage, die aſſoziierten Vorſtellungen betreffend.

4. Hier erhebt ſich die Frage, ob neben der Bedeutungsvorſtellung noch andere Vorſtellungen äſthetiſch in Betracht kommen. Dieſe anderen Vorſtellungen könnten nur ſolche Vorſtellungen ſein, die eben nicht zur Bedeutung des äſthetiſchen Gegenſtandes gehören, ſondern ergänzend zu ihm hinzutreten. Dabei ſind wieder zwei Fälle möglich: entweder ſie ſtehen mit den äſthetiſchen Gegenſtänden in notwendiger Zuſammengehörigkeit, ſind durch die Natur der Sache mit ihnen verknüpft; oder ſie gruppieren ſich nur in der Form von naheliegenden Einfällen, von Ranken und Arabesken des Vorſtellens um die äſthetiſchen Gegenſtände. Man wird beiderlei Vorſtellungen im Gegenſatze zur Bedeutungsvorſtellung mit beſonderem Nachdruck als aſſoziierte Vorſtellungen bezeichnen dürfen. Die Frage lautet alſo: ob neben den Bedeutungsvorſtellungen auch Aſſoziationsvorſtellungen äſthetiſch zuläſſig ſind.

Beiſpiele aſſoziierter Vorſtellungen.

Beiſpiele ſolcher aſſoziierter Vorſtellungen laſſen ſich aus den verſchiedenſten äſthetiſchen Gebieten anführen. Man denke etwa an die anekdotenhaften, novelliſtiſchen Sittenbilder in der Malerei. Es liegt in ihnen eine gewiſſe Aufforderung, ſich den dargeſtellten ſcherz-

haften oder rührenden oder erſchütternden Vorgang nach ſeinem Vorher und Nachher auszumalen. Bei Defreggers Brautwerbung fallen uns die vorausgegangenen ſchüchternen Annäherungsverſuche der Verliebten, die zaghaften Erwartungen auf Seite des Mädchens, die angſtvollen Vorbereitungen auf Seite des Bauernburſchen, ſodann die freudige Auflöſung der ſpannungsvollen Lage nach vollzogener Werbung ein. Zu Defreggers Salontiroler dichtet ſich ohne Zweifel mancher Beſchauer ganze Geſchichten, die das Benehmen und die Reden des vornehmen Herren und das Staunen und heimliche Lachen der Bauerndirnen und Burſchen zum Gegenſtand haben. Etwas anders liegt die Sache bei geſchichtlichen und mythologiſchen Bildern. Hier beſteht für die Betrachter geradezu eine Nötigung zu den gleichen Vorſtellungsaſſoziationen. Man nehme etwa, um bei Defregger zu bleiben, Speckbachers Aufruf oder Hofers letzten Gang. Ich ſetze Betrachter voraus, die ſich auf die entſprechenden geſchichtlichen Vorgänge erſt in ausdrücklichen Vorſtellungsakten beſinnen müſſen. Hier liegt alſo ein Ergänzen des äſthetiſchen Verhaltens durch Aſſoziationen vor, die ſich auf die geſchichtlichen Vorausſetzungen der dargeſtellten Szenen beziehen. Nur ſind hier die Aſſoziationen nicht durch Belieben, ſondern nach ſachlicher Notwendigkeit mit dem äſthetiſchen Gegenſtand verknüpft. Das Gleiche gilt von den Aſſoziationen, mit denen der Betrachter etwa die Darſtellung des Rubens von der Befreiung der Andromeda durch Perſeus begleitet. Ganz loſe und zufällig dagegen ſind die Aſſoziationen, wenn jemand mit dem Anblick eines künſtleriſch ausgeführten Landhauſes Vorſtellungen des behaglichen Wohnens und ländlichen Treibens verknüpft. Auch die Tonkunſt gibt häufig Anlaß zu ſolchen locker angereihten Vorſtellungen. Es gibt Perſonen, für die nicht etwa nur die Programmmuſik, ſondern etwa auch Mozart oder Mendelsſohn einen unwiderſtehlichen Antrieb bilden, in ihrer Phantaſie Geſtalten und Begebenheiten zu entwerfen, die in einem gewiſſen Zuſammenhang mit den muſikaliſch ausgedrückten Stimmungen ſtehen. Aber auch gewiſſe Dichter, beſonders gedanken- und ſtimmungsreiche, können ähnlich wirken. Die Ergießungen in Goethes Werther oder Fauſt, in Novalis Ofterdingen oder in Hauptmanns Verſunkener Glocke können die Phantaſie derart in Bewegung ſetzen, daß in ihr über die geforderten Bedeutungsvorſtellungen hinaus gewiſſermaßen ein Überſchuß von Bildern anklingt und auftaucht.

Äſthetiſcher Wert der aſſoziierten

5. Will man über den äſthetiſchen Wert der aſſoziierten Vorſtellungen zur Klarheit kommen, ſo muß zunächſt feſtgehalten werden,

Vorſtellungen.

daß die äſthetiſche Würdigung eines Gegenſtandes ſich niemals hauptſächlich und überwiegend, geſchweige denn ausſchließlich durch aſſoziierte Vorſtellungen vollziehen kann. Dieſe kommt ihrem Weſen nach immer innerhalb der Bedeutungsvorſtellung zu ſtande. Aſſoziierte Vorſtellungen können für die äſthetiſche Würdigung immer nur die Bedeutung eines Dazukommenden haben; ſei es, daß ſie für das Verſtändnis des Gegenſtandes nützlich, vielleicht unentbehrlich ſind, ſei es, daß ſie einen gewiſſen ſchönen äſthetiſchen Überfluß bilden. Doch noch eine weitere Einſchränkung muß hinzugefügt werden. Im allgemeinen darf man ſagen: die aſſoziierten Vorſtellungen können dem äſthetiſchen Betrachten und Genießen leicht abträglich werden. Beſonders wenn ſie in Fülle und mit Nachdruck auftreten, kann es leicht geſchehen, daß ſie das äſthetiſche Betrachten und Genießen ablenken. Sie ſind entweder ein Nichtäſthetiſches oder ein nebenſächlich Äſthetiſches und doch gewinnen ſie nur zu leicht den Anſchein der äſthetiſchen Hauptſache.

Es wäre viel zu weit gegangen, wenn man die aſſoziierten Vorſtellungen völlig aus dem Bereiche des Äſthetiſchen verbannen wollte. Nur darauf kommt es an, dass ſowohl der theoretiſche Äſthetiker wie auch der äſthetiſch Genießende ſie nicht zur Hauptſache werden laſſe, ſondern ſie als das, was ſie ſind, nämlich entweder als bloße Vorbedingung oder als äſthetiſchen Überfluß behandle.

Die Überſchätzung der aſſoziierten Vorſtellungen bei Fechner.

6. Hier legt es ſich nahe, in gewiſſem Grade gegen Fechner Stellung zu nehmen. Es iſt ohne Zweifel ein großes Verdienſt Fechners, kräftig und eingehend darauf hingewieſen zu haben, dass der äſthetiſche Wert der verſchiedenen Gegenſtände in weitausgreifender und vielverſchlungener Weiſe von dem Vorſtellungsvorrat des äſthetiſchen Betrachters abhängt, indem er aus ihm durch Hinzutreten mannigfaltiger näher oder ferner verwandter Vorſtellungen Bereicherungen erfährt. Nur berückſichtigt Fechner nicht die Frage, ob dieſe Vorſtellungen in die Bedeutung des Gegenſtandes hineingezogen werden und demgemäß an dem Gegenſtande anſchaulich verkörpert hervortreten, oder ob ſie im Verhältnis zur Bedeutung des Gegenſtandes ein bloßes Daneben bilden, ſeine Bedeutung gleichſam nur umranken und umſpielen. Verhält es ſich auf dieſe zweite Weiſe, dann können ſie wohl zu Phantaſieanſchauungen herausgearbeitet werden und dürfen dann Anſpruch auf den äſthetiſchen Wert, der Phantaſiegebilden zukommt, erheben. Zum äſthetiſchen Wert des vorliegenden Gegenſtandes hingegen gehören ſie dann höchſtens in entfernter Weiſe.

Ich führe einige Beiſpiele aus Fechner an. Zum äſthetiſchen Eindruck einer Goldkugel rechnet er, daß ganze Paläſte, Kutſche und Pferde, Bediente in Livrée, ſchöne Reifen ſich aus ihr zu entwickeln ſcheinen. Und der äſthetiſche Eindruck des fernen grünen Waldes beſteht mit weſentlich darin, daß wir dort im Geiſte den Haſen und das Reh laufen, den Jäger wandern ſehen, die Vögel ſingen hören. Und ähnlich ſetzt er den äſthetiſchen Eindruck eines Sees auch dann, wenn wir nicht mit unſerem leiblichen Auge die Fiſche ſpielen, die Schiffe fahren, den Himmel ſich ſpiegeln ſehen, doch weſentlich mit darein, daß wir uns dies alles als mit dem See verbunden vorſtellen. So ſoll denn auch das Froſchgequake nur darum einen eigentümlichen äſthetiſchen Charakter haben, weil wir das Wiſſen von dem regelmäßigen Verknüpftſein des Froſchgequakes mit dem Frühling beſitzen.[1]) Es liegt auf der Hand, daß in allen dieſen Beiſpielen die von Fechner zu Hilfe genommenen Vorſtellungen beſten Falls eine aus der Stimmung des äſthetiſchen Gegenſtandes heraus geborene ſelbſtändige Phantaſiebetätigung bedeuten. In anderen Beiſpielen dagegen verhält es ſich weſentlich anders, ohne daß ſie bei Fechner von jenen unterſchieden würden. Das Rot der Wange bedeutet uns Geſundheit, blühendes Leben, andere Male ſieht das Rot nach Glut und Blut und Wildheit aus. Der Klang des Poſthorns klingt nach Reiſen. Durch den Blick in den hohen Himmel fühlt die Seele ſich mit hinaufgezogen.[2]) Hier überall zieht Fechner ſolche Vorſtellungen heran, die zu der Bedeutung (wenn auch nur zur ſymboliſchen) der Gegenſtände ſelbſt gehören und in den Gegenſtänden ſelbſt zu anſchaulichem Ausdruck kommen.

Vorbedingende Vorſtellungen.

7. Schon mehrere Male habe ich auf die verſchiedenen Richtungen hingedeutet, nach denen vor allem aſſoziierte Vorſtellungen äſthetiſche Berechtigung erlangen können.

[1]) FECHNER, Vorſchule der Äſthetik, Bd. 1. S. 94, 110, 125. Auch HERBERT SPENCER denkt, wenn er den äſthetiſchen Eindruck der Farben, Töne, Gerüche erklären will, an Aggregate anklingender Erinnerungen (Die Prinzipien der Pſychologie. Überſetzt von VETTER. Stuttgart 1886. Bd. 2, S. 717 f.). Andere gehen im Dazurechnen von Aſſoziationen noch weiter; ſo SULLY PRUDHOMME, der geradezu ſtörende Aſſoziationen in den äſthetiſchen Eindruck, insbeſondere der Muſik, hereinzieht (L'expression dans les beaux-arts, Paris 1898; S. 110 ff.). HOME gar rechnete ganz naiv die Vorſtellungen vom Nutzen der Gegenſtände weſentlich mit zu deren Schönheitseindrucke (Elements of criticism; überſetzt von MEINHARD. 3. Aufl. Leipzig 1790. Bd. 1, S. 268 ff.).

[2]) FECHNER, a. a. O., S. 89 f., 91, 102, 105 f.

Erſtlich kommt der Fall in Betracht, wo es ſich um noch nicht äſthetiſche Vorbedingungen für das äſthetiſche Verhalten handelt. Gemeint ſind hiermit die Kenntniſſe, die, ſei es aus eigenem Beſinnen oder aus Katalog, Kunſtgeſchichte u. dgl. herangezogen werden, um den äſthetiſchen Gegenſtand zu verſtehen. Beſonders wo uns in der bildenden Kunſt geſchichtliche, mythologiſche, religiöſe Gegenſtände dargeboten werden, wird das Heranziehen beſonderer Kenntniſſe nötig. Doch gibt es auch eine Menge von Dichtungen, zu deren Verſtändnis ſich ſelbſt der Gebildete erſt aus Anmerkungen, Erläuterungsſchriften u. dgl. beſondere Kenntniſſe verſchaffen muß. Man denke an die Edda, an Dante, an den zweiten Teil von Goethes Fauſt. Ich nenne dieſe erſte Art der aſſoziierten Vorſtellungen die vorbedingenden Vorſtellungen.

Genau genommen muß, wenn dieſe Fälle hierhergehören ſollen, folgende Bedingung erfüllt ſein. Wenn uns eine Geburt oder Kreuzigung Chriſti oder das Bildnis Luthers oder Bismarcks vorliegt, ſo iſt auch hier natürlich für das Verſtändnis die Kenntnis der entſprechenden geſchichtlichen Vorausſetzungen unentbehrlich. Allein der gebildete Betrachter im Abendlande braucht dieſe Kenntnis nicht ausdrücklich zu wiederholen; es kommt zu keiner eigentlichen Aſſoziation; es findet ein abgekürzter, ſtellvertretender Vorgang ſtatt: der Betrachter hat die gefühlsmäßige Gewißheit, die entſprechenden Kenntniſſe zu beſitzen und ſie jederzeit wiederholen zu können. Dieſe Erinnerungsgewißheit erfüllt uns beim Anblick der genannten Gegenſtände derart ungetrennt von der ſinnlichen Wahrnehmung, daß hier von keiner Vorſtellung neben dem äſthetiſchen Betrachten die Rede ſein kann. Wenn uns dagegen Matejko irgend einen Gegenſtand aus der polniſchen, Pradilla aus der ſpaniſchen Geſchichte vorführt, da muß auch der Gebildete ſich Erläuterungen geben laſſen. Hier ſind außeräſthetiſche Aſſoziationen unerläßlich. Ähnlich in der Dichtkunſt. Der philologiſch Gebildete verſteht alle oder die meiſten mythologiſchen Anſpielungen Ovids ohne weiteres; d. h.: er bedarf keiner ausdrücklichen Aſſoziation; die Erinnerungsgewißheit tritt im Leſen ſtellvertretend ein; der Fluß ſeines äſthetiſchen Betrachtens gerät keinen Augenblick ins Stocken. Der philologiſch nicht genug Gebildete dagegen muß oft durch Suchen und Nachſchlagen, alſo durch ein mühſeliges Zuſtandebringen von Aſſoziationen, ſich die nötigen Kenntniſſe erwerben.

Mißliches an den vor-

Es wäre nun töricht, alle ſolche Kunſtwerke zu verwerfen oder auch nur zu bemängeln, die an den gebildeten Betrachter die Auf-

gabe ſtellen, ſich erſt durch die Erwerbung geeigneter Vorkenntniſſe zu dem äſthetiſchen Genuß hindurchzuarbeiten. Doch aber kann nicht geleugnet werden, daß dieſe Eigenſchaft an Kunſtwerken gewiſſe Gefahren nahelegt. Von anderem abgeſehen, beſteht nach zwei Seiten eine Gefahr. Einmal kann das Herbeiſchaffen der nötigen Vorkenntniſſe eine ſo läſtige Arbeit ſein, daß dadurch Kraft und Luſt für das äſthetiſche Verhalten vermindert wird. Bilder aus entlegenen Teilen der Geſchichte, ſchwierige und verwickelte Allegorien leiden nicht ſelten unter dieſem Übelſtande. Sodann aber muß man bedenken, daß bei einem großen Teil des Publikums die Neigung beſteht, in dem Zurechtlegen des Bildes mit dem Verſtand, in der Befriedigung der Wiſſensneugier die eigentliche äſthetiſche Beſchäftigung zu ſehen. Dieſe Verwechſelung nun wird befördert, wenn ein Bild dem Wiſſen ſchwierige und langwierige Aufgaben ſtellt. Dieſer Teil des Publikums begnügt ſich dann erſt recht mit dem wiſſenden Durchſchauen der in dem Bild dargeſtellten Beziehungen; denn hier hat dieſes Durchſchauen Mühe gemacht und iſt dann endlich zur Befriedigung des Betrachters gelungen. Dieſe Befriedigung kann nur zu leicht als äſthetiſche Befriedigung gelten.

bedingenden Vorſtellungen.

Viel günſtiger ſteht es daher mit ſolchen geſchichtlichen, mythologiſchen, religiöſen Darſtellungen, die bekannte und geläufige Stoffe zu ihrem Gegenſtande haben. Hier werden die aſſoziativen Vorgänge durch die Erinnerungsgewißheit erſetzt. Hier gibt es alſo keine ablenkenden Bemühungen, keine außeräſthetiſchen Vorarbeiten. Es iſt daher ſchon aus dem hier beſprochenen Geſichtspunkt verſtändlich, daß in einer Zeit, wo, wie in der unſerigen, das löbliche Beſtreben beſteht, das künſtleriſche Verhalten von der Überflutung durch unkünſtleriſche Beſtandteile zu reinigen, ſich bei den Künſtlern eine Art Abneigung gegen geſchichtliche und mythologiſche Stoffe ausgebildet hat.[1])

8. Eine Bemerkung zur Abwehr eines Mißverſtändniſſes mag hier eine Stelle finden. Ich habe die aſſoziierten Vorſtellungen als Gegenſatz zu der äſthetiſchen Bedeutungsvorſtellung hingeſtellt. Steht hiermit nicht die Tatſache im Widerſpruch, daß häufig die aſſoziierten Vorſtellungen ganz oder teilweiſe nichts anderes ſind als die äſthetiſche Bedeutungsvorſtellung? Dieſe Tatſache liegt auf der Hand. Wenn ich

Abwehr eines Mißverſtändniſſes.

[1]) Man vergleiche zu dieſer ganzen Frage die Ausführungen bei Groos, Der äſthetiſche Genuß, S. 102 ff.

mich über den Gegenſtand der Raffaelſchen Meſſe von Bolſena belehren laſſe, ſo gehört ein Teil der mitgeteilten Vorſtellungen zur Vorgeſchichte des dargeſtellten Vorganges, während ein anderer Teil eben die Bedeutung des Dargeſtellten ſelbſt ausmacht. Und wenn ich mir Erläuterungen zu Klingers Chriſtus im Olymp geben laſſe, ſo betreffen die Vorſtellungen gleichfalls teilweiſe die Vorausſetzungen des Dargeſtellten, zum anderen Teil jedoch die in den Geſtalten und Vorgängen des Bildes unmittelbar hervortretende Bedeutung. Näher betrachtet indeſſen liegt hierin kein Widerſpruch gegen jene grundſätzliche Aufſtellung. Denn in jedem Fall ſind auch diejenigen Kenntniſſe, die die unmittelbare Bedeutung des Gegenſtandes ausſprechen, ſolange ſie die Form von Kenntniſſen, von Wiſſen haben, noch nicht zur äſthetiſchen Bedeutungsvorſtellung geworden. Denn dieſe charakteriſiert ſich eben dadurch, daß ihr Inhalt als mit dem Gegenſtande anſchaulich verſchmolzen erſcheint, nicht als bloßes Wiſſen, ſondern als Anſchauung des Gegenſtandes ſelber vorhanden iſt. Die zum Verſtändnis eines Kunſtwerkes nötigen Kenntniſſe bilden alſo in vollem Umfang den Gegenſatz zu der äſthetiſchen Bedeutungsvorſtellung. Als Kenntniſſe ſtehen ſie noch außerhalb dieſer. Wenn auch ein Teil dieſer Kenntniſſe die Bedeutung des Gegenſtandes ſelbſt ausmacht, ſo muß doch, wenn hieraus die „äſthetiſche Bedeutungsvorſtellung“ werden ſoll, den Vorſtellungen die Natur bloßer Kenntniſſe genommen und dafür die Eigenſchaft des Aufgehens in Anſchauung gegeben werden. Die Kenntniſſe ſind ein Außeräſthetiſches, die Bedeutungsvorſtellung dagegen in dem hier überall feſtgehaltenen Sinn iſt ein immanent Äſthetiſches. So durfte ich alſo die ſämtlichen zum Verſtändnis einer künſtleriſchen Darſtellung nötigen Kenntniſſe, auch ſoweit ſie ihre unmittelbare Bedeutung enthalten, zu dem Gegenteil der äſthetiſchen Bedeutungsvorſtellung, d. i. zu den aſſoziierten Vorſtellungen rechnen.

Aſſoziierte Vorſtellungen der ergänzenden Art.

9. Zweitens können die aſſoziierten Vorſtellungen dann Bedeutung für das äſthetiſche Verhalten gewinnen, wenn die künſtleriſche Darſtellung unſer Vorſtellen zu einem Weiterführen des Dargeſtellten, ſei es nach vorwärts oder rückwärts oder in der Richtung des Zugleichſeins, kurz zu irgend welchen Ergänzungen auffordert. Ich will dieſe Vorſtellungen einfach die ergänzenden Vorſtellungen nennen. Was damit gemeint iſt, können die Sittenbilder der älteren Richtung beſonders deutlich zeigen. Durch ſie wird ein derartiges Ergänzen zu leichtfließender und umfangreicher Entwicklung gebracht. Auch

wer nicht gerade mit viel Einbildungskraft begabt iſt, wird durch die Bilder von Knaus, Defregger, Vautier, Kurzbauer in leichter und angenehmer Weiſe zum Ausſpinnen des dargeſtellten Augenblicks nach rückwärts und vorwärts angetrieben. Aber auch Künſtler wie Hogarth und Chodowiecki ſetzen die Einbildungskraft in ähnlicher Weiſe in Bewegung.

Das anekdoten- und novellenhafte Sittenbild.

Es wäre nun eine ungeheure Übertreibung, wenn man alle künſtleriſchen Darſtellungen, die zu ergänzender Ausmalung ihres Inhalts auffordern, verwerfen wollte. Es kommt nur darauf an, daß der Künſtler die Rückſicht auf die beluſtigenden, rührenden, erſchütternden Nebeneinwirkungen auf das Publikum als Nebenſache behandelt und ſein künſtleriſches Streben und Können darunter nicht leiden läßt, und daß ebenſo der Betrachter dieſe Nebenvorſtellungen wirklich auch als Nebenſache anſieht und ſeine äſthetiſche Leiſtung einzig und allein in das anſchauende Sichverſenken ſetzt. Doch kann nicht in Abrede geſtellt werden, daß dieſe ausmalenden Nebenvorſtellungen leicht dem äſthetiſchen Genießen wie Schaffen abträglich werden können. Und dieſe Gefahr iſt hier größer als in dem vorigen Falle. Sich in den weiterführenden Vorſtellungen zu ergehen, iſt für ſehr viele Betrachter, mögen dieſe Vorſtellungen nun heiterer und witziger oder rührender und wehmütiger oder erſchütternder Art ſein, ein ſtarkes Vergnügen, und da iſt es denn kein Wunder, wenn ſie in dieſen Vorſtellungen die Hauptſache, wo nicht das einzige Verhalten, das ſolchen Bildern gegenüber möglich iſt, erblicken. Und ebenſo kann es geſchehen, daß der Maler, wenn er ſieht, wie das Publikum beſonders an den Nebenvorſtellungen Gefallen findet, die künſtleriſchen Seiten ſeiner Schöpfungen vernachläſſigt und mehr, als gut iſt, auf das Nahelegen witziger, komiſcher, rührender und ſonſtiger Nebengedanken ausgeht. Grützner kann dafür als Beiſpiel dienen. Mit Rückſicht hierauf iſt es begreiflich, daß in einer Zeit, in der, wie gegenwärtig, die künſtleriſchen Anſprüche ſich verfeinern und ſteigern, ſich bei Künſtlern, Kunſtſchriftſtellern und im kunſtverſtändigen Publikum eine gewiſſe — freilich häufig viel zu weit gehende — Abneigung gegen das anekdoten- und novellenhafte Sittenbild geltend macht.[1]) Übrigens ſind auch die rein zuſtändlichen Darſtellungen keineswegs völlig frei von ſolchen Nebenvorſtellungen. Es wird wohl kaum einen Betrachter

[1]) So iſt z. B. MUTHERS Geſchichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert nicht frei von ſolcher Ungerechtigkeit.

von Leibl's Bild im Leipziger Muſeum, das die Unterſchrift „In Erwartung“ trägt, geben, der an die dargeſtellte Bauerndirne nicht Vorſtellungen knüpfte, die ſich auf die Art von Erwartung beziehen, in der ſie ſich befindet. Und ſelbſt wenn es ſich um ein Bild wie etwa die junge Dame mit dem Perlenhalsband von van der Meer (in der königlichen Gemäldegalerie zu Berlin) handelt, kann es leicht zu Ausſpinnungen über die Vorſtellungen und Gefühle kommen, die über die ruhige Seelenoberfläche der ſich im Spiegel betrachtenden Frau hinſtreifen mögen. Und dergleichen iſt auch unverwehrt, ſolange darunter die anſchauliche Verſenkung in den dargeſtellten Gegenſtand nicht Schaden leidet.

Allgemeinere Bedeutung der ergänzenden Vorſtellungen.

Aber nicht nur das novellen- und anekdotenhafte Ausſpinnen ſteht hier in Frage, ſondern die ergänzenden Vorſtellungen dieſer zweiten Art umfaſſen noch weit mehr. Man darf ganz allgemein ſagen: wo in der bildenden Kunſt der dargeſtellte Augenblick aus einem äußeren oder inneren Entwicklungsgange herausgenommen iſt, dort nötigt er den Betrachter zu ergänzenden Vorſtellungen im Sinne dieſer Entwicklung; und zwar um ſo mehr, je entſchiedener, vorwärts drängender, dramatiſcher dieſe Entwicklung iſt, und je mehr der dargeſtellte Augenblick als ein weſentliches Glied im Fluß der Ereignisreihe erſcheint. Wie ſollte es denn auch anders ſein? Hat der auf einem Bilde dargeſtellte Gegenſtand die Bedeutung eines in dem drängenden Werdegang der Ereigniſſe vorübergehenden Zuſtandes, die Bedeutung einer gleichſam von hinten geſtoßenen und nach vorn hinſtrebenden Augenblicksſtelle innerhalb der Bewegung oder Handlung, ſo wird unſer Vorſtellen unweigerlich über den flüchtigen Punkt, der auf dem Bilde feſtgehalten iſt, nach rückwärts und vorwärts gedrängt. Die Bedeutungsvorſtellung geht unmerklich und ſtetig in die nächſt benachbarten aſſoziierten Vorſtellungen über. Natürlich iſt die Strecke, die wir mit unſeren Vorſtellungen die Entwicklungskette nach vorwärts und rückwärts verfolgen, von äußerſt verſchiedener Länge. Die aſſoziierten Vorſtellungen können ſehr bald verſiegen, aber auch eine längere Strecke hindurch die Entwicklung fortſetzen. Dies hängt von der Natur des Gegenſtandes, insbeſondere von dem in der Darſtellung des herausgegriffenen Augenblickes liegenden Zwange, nach vorwärts und rückwärts zu gehen, ſodann aber von mannigfaltigen Umſtänden ab, auf die ich hier nicht eingehe.

Wenn man etwa ſo lebensvolle Bilder wie die Gefangennahme Simſons von Rubens in der Münchener Pinakothek oder desſelben

Meiſters Darſtellung vom Tode des Konſuls Decius Mus in der Liechtenſtein-Galerie zu Wien oder etwa Rembrandts Raub der Proſerpina in Berlin oder ſeine Radierung der Kreuzabnahme mit der Fackel betrachtet, ſo wird von unſerem Blick unſer Vorſtellen beinahe gezwungen, den feſtgelegten Bewegungsaugenblick nach vorn wie hinten zu verfolgen. Zwar gehört hier die Vorſtellung einer beſtimmten Bewegung und Handlung zur Bedeutungsvorſtellung ſelber. Mein Wiſſen z. B. von Simſon, der ſich befreien will, aber feſtgehalten und überwältigt wird, liegt in der Bedeutungsvorſtellung beſchloſſen. Dagegen iſt es aſſoziierte Vorſtellung, wenn wir den Bewegungsaugenblick uns nun wirklich nach vorn oder hinten weitergeführt vorſtellen. In anderen Fällen iſt der Zwang, den Vorgang nach vorn oder rückwärts weiter zu führen, nicht ſo ſtark. Schon Lionardos Abendmahl z. B. nötigt uns nicht in gleichem Maße, die Handbewegungen in der Vorſtellung ausdrücklich zu verfolgen. Oder wenn man in Dresden die Taufe Chriſti von Francesco Francia mit ihren ſanften Bewegungen ſieht, ſo geſchieht es noch weit leichter, daß wir Entſtehung und Fortſetzung der Bewegungen im Unbeſtimmten laſſen.

Auf dieſer Ergänzung des dargeſtellten Bewegungsaugenblicks durch aſſoziierte Vorſtellungen hatte ſchon Leſſing ſein Augenmerk gelenkt. Was er im Laokoon über den „fruchtbaren Moment", den der bildende Künſtler wählen müſſe, auseinanderſetzt, hat es im Grunde mit dem zu tun, was ich die aſſoziierten Vorſtellungen nenne. Nur tragen Leſſings Gedanken Beziehungen an ſich, durch die ſie beſtreitbar werden.[1])

Über das Tragiſche in der bildenden Kunſt.

Hier ſei auch auf das Tragiſche in der bildenden Kunſt hingewieſen. Wenn ein Werk der bildenden Kunſt einen tragiſchen Eindruck macht, ſo kann dies immer nur dadurch geſchehen, daß ſich uns der dargeſtellte Augenblick in eine Entwicklung auflöſt. Dies geſchieht nun in vielen Fällen ſchon durch die Bedeutungsvorſtellung ſelbſt; in anderen Fällen dagegen ſind aſſoziierte Vorſtellungen nötig. Bilder, die uns die Kreuzigung Chriſti, die Beweinung ſeines Leichnams und ähnliches vor Augen führen, wirken ſchon durch die Bedeutungsvorſtellung allein tragiſch. Wir brauchen uns nicht erſt ausdrücklich die dem dargeſtellten Augenblick vorangehenden oder nachfolgenden Vorgänge in unſerer Vorſtellung zu vergegenwärtigen. Die Bedeutungsvorſtellung enthält ſchon ſelbſt die dem tragiſchen Eindruck als Grund-

[1]) Lessing, Laokoon, im 3. Abſchnitt.

lage nötige Folge der Ereigniſſe zuſammengedrängt in ſich. Wir greifen freilich auch in ſolchem Falle mit unſerem Vorſtellen über den von dem Künſtler dargeſtellten Augenblick hinüber; es findet im Hinblick auf das in dem dargeſtellten Augenblick unmittelbar Enthaltene ein Hinzuvorſtellen ſtatt; aber dieſes Hinzuvorſtellen iſt bei ſo bekannten und geläufigen Gegenſtänden, wie es die angeführten ſind, in der Bedeutungsvorſtellung ſelbſt als Erinnerungsgewißheit gegenwärtig. Stehen wir dagegen dem bekannten Bild von Henneberg „Die Jagd nach dem Glück" gegenüber, ſo müſſen wir, wenn der Gegenſtand tragiſch wirken ſoll, zu dem dargeſtellten halsbrecheriſchen Ritte den unvermeidlichen tödlichen Sturz ausdrücklich hinzuvorſtellen. Ebenſo wenn wir Rubens Bild, das die Todesweihe des Konſuls Decius Mus durch den Prieſter darſtellt, betrachten, ſo müſſen wir in unſerer Vorſtellung den Endverlauf des dargeſtellten Vorganges hinzufügen; erſt hierdurch erhält das Bild ſeine Tragik. Wir ſehen ſonach auch hier, daß die Bedeutungsvorſtellung allmählich und ſtetig in aſſoziierte Vorſtellungen übergeht. — Hinſichtlich des Komiſchen ließe ſich etwas Ähnliches, wie hinſichtlich des Tragiſchen, ausführen.

Die aſſoziierten Vorſtellungen der umſpielenden Art.

10. Drittens ſind aſſoziierte Vorſtellungen infolge eines gewiſſen Überfluſſes an Phantaſie zuläſſig. Es gibt künſtleriſche Darſtellungen, die ſo voll und übervoll von Stimmung ſind, daß die Phantaſie durch die über das unmittelbar Dargeſtellte hinausdrängenden Stimmungen in Bewegung geſetzt und zu einem freien, vom Künſtler nicht vorgezeichneten Verkörpern dieſer ergänzenden Stimmungen angetrieben wird. Beſonders die Lyrik bietet zahlreiche Beiſpiele. Wer Klopſtocks Oden verſtändnisvoll nachzufühlen im ſtande iſt, wird bei manchen, z. B. bei den Oden „Die frühen Gräber", „Furcht der Geliebten", „Wenn einſt ich tot bin", die Erfahrung machen, daß die Phantaſie ſich über das unmittelbar Ausgeſprochene und Verkörperte hinaus gleichſam in Schwingung befindet, um den überſtrömenden, zärtlichen, ſehnſüchtigen, heiligen und ſonſtigen Stimmungen Ausdruck zu geben. Und Ähnliches wird er vielleicht erleben, wenn er von Goethe etwa den „Ganymed" oder „Wanderers Sturmlied" oder „An den Mond" auf ſich wirken läßt. Bald ſind es leiſe und ſchmeichelnde, bald ſtürmiſche und ſtoßende Bewegungen der Phantaſie, womit wir die Dichtung umſpielen. Es ſind Anſchauungen ungefährer, verwehender, verklingender Art. Man könnte hier mit Ribot von „diffluierender Phantaſie" ſprechen.[1])

[1]) Ribot, Essai sur l'imagination créatrice. Paris 1890. S. 163 ff.

Zu ähnlichen Phantaſiebewegungen können auch Darſtellungen der Malerei Anlaß geben. Manche Bilder von Böcklin, Thoma, Melchior Lechter können uns in eine wahre innere Muſik verſetzen, und dieſe lebt ſich dann in ahnungsvollen Flügen der Phantaſie aus. Ganz beſonders aber iſt es die Muſik ſelbſt, die, auch wo ſie nicht in der Weiſe der Programm-Muſik beſtimmte Vorgänge ausdrücken will, auf manche Perſonen ſo zu wirken im ſtande iſt, daß dieſe zu allerhand mehr oder weniger ausgebildeten Phantaſieſchauungen angeregt werden. In dichteriſch ausgeſtaltender Weiſe hat Heine in ſeinen Florentiniſchen Nächten ſolche Phantaſieſchauungen auf Anlaß von Muſik beſchrieben: das Spiel Paganinis wird hier in geſpenſtiſche Phantaſiegeſichte überſetzt.

In der älteren deutſchen Äſthetik kommt überaus häufig und in mannigfaltigen Formen der Gedanke vor, daß jede ſchöne Erſcheinung eine Unausſchöpfbarkeit von Ideen in ſich trage, die ganze Welt bedeute, eine Unendlichkeit in ſich ſchließe. In der vom Geiſte Schellings und Hegels erfüllten Äſthetik iſt dieſer Gedanke, ins Metaphyſiſche gewendet, geradezu grundlegend. Bei Weiſſe z. B. wird ausgeführt, daß jede einzelne ſchöne Geſtalt die ganze Welt in ſich gegenwärtig habe und ſo im ſtrengſten Sinne ein Mikrokosmus ſei.[1]) Novalis ſagt, daß jedes Gedicht unerſchöpflich ſein müſſe.[2]) Auch Kants weit beſcheidenere Lehre von den äſthetiſchen Ideen[2]) gehört einigermaßen hierher. So ungeheuer überſteigert nun auch dieſer Gedanke bei den metaphyſiſchen Äſthetikern auftreten mag, ſo liegt ihm doch, abgeſehen von anderem, auch die richtige Wahrnehmung zu Grunde, daß es äſthetiſche Gebilde gibt, die ſich durch eine über die endliche Geſtalt hinausdrängende, den Eindruck des Unausſchöpfbaren machende Fülle von Stimmungen und Vorſtellungsanklängen auszeichnen.

Äſthetiſcher Wert der umſpielenden Vorſtellungen.

Ohne Zweifel ſteht dieſe dritte Art der aſſoziierten Vorſtellungen — ich will ſie kurz als die umſpielenden Vorſtellungen bezeichnen — in innigerer Beziehung zu dem äſthetiſchen Charakter des Gegenſtandes als die beiden früheren Formen. Denn erſtlich handelt es ſich hier nicht um begriffsähnliche, unſinnliche Vorſtellungen, ſondern um Phantaſieanſchauungen (mögen ſie auch häufig nur andeutend und dunkel ſein). Sodann aber liegt hier die Sache ſo, daß der reiche Stimmungsgehalt des äſthetiſchen Gegenſtandes ſelbſt, wegen ſeiner

[1]) Christian Hermann Weisse, Syſtem der Äſthetik. Erſter Teil. S. 97 ff.

[2]) Novalis, Werke, herausgegeben von Carl Meissner. Leipzig 1898. Bd. 3, S. 31. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 49.

drängenden Überfülle, in gewiſſem Grade jener umſpielenden Phantaſiebewegungen bedarf. Und endlich erfährt — und dies iſt das Entſcheidende — der äſthetiſche Gegenſtand ſelbſt von dieſen umſpielenden Phantaſiebewegungen eine gewiſſe äſthetiſche Belebung und Erhöhung. Der Phantaſieüberfluß bleibt kein bloßes Daneben, ſondern ſetzt den äſthetiſchen Gegenſtand ſelbſt in ein erhöhendes Licht. Trotz alledem aber bleibt es dabei, daß jeder Gegenſtand ſeinen äſthetiſchen Wert in dem hat, was er in ſeiner Geſtalt unmittelbar ausdrückt, und daß jene umſpielenden Phantaſiebewegungen immer nur ein Dazukommendes bilden. Man hat ſich daher zu hüten, in ihnen die äſthetiſche Hauptſache zu erblicken oder ſie auch nur auf gleiche Stufe mit der äſthetiſchen Anſchauung des Gegenſtandes ſelbſt zu ſetzen. Beſonders romantiſch und ſchwärmeriſch geſtimmte Gemüter werden leicht geneigt ſein, ihre Lieblingsdichter mehr mit Hilfe umwogender Stimmungen und Phantaſieregungen als geradezu durch Vertiefung in die künſtleriſche Darſtellung zu genießen. Für die ſchwärmeriſchen Frauen, die einſt Jean Paul wie einen Gott verehrten, waren ſicherlich mehr dieſe grenzenlos weiterſchwingenden Erregungen maßgebend als die Würdigung der künſtleriſchen Größe dieſes Dichters. Anderſeits kann man aber auch zu rigoriſtiſch im Ausſchließen dieſer umſpielenden und überhaupt der aſſoziierten Vorſtellungen ſein. Ein ſolches zu weitgehendes Ausſchließen finde ich bei Lipps.[1])

Noch ſei nachträglich bemerkt, daß in der Dichtkunſt auch die aſſoziierten Vorſtellungen der ergänzenden Art in weitem Umfang und eigenartiger Bedeutung vorkommen. Man denke an Dichtungen des knapp andeutenden, verſchweigenden, viel zu ergänzen gebenden Stiles (etwa an Hebbels Herodes und Mariamne). Doch würde die Erörterung dieſes Punktes zu ſehr abſeits führen.

Auch ſei, möglichen Mißverſtändniſſes halber, ausdrücklich geſagt, daß mit der Gegenüberſtellung von Bedeutungs- und Aſſoziationsvorſtellung die Frage nach dem Weſen, Werte, Umfange der Aſſoziation als einer beſtimmt gearteten ſeeliſchen Funktion auch nicht einmal berührt iſt. Erſt weiterhin wird uns die Frage zu beſchäftigen haben, ob man für die Erklärung der äſthetiſchen Vorgänge mit der Aſſoziation auskomme.

[1]) Lipps, Von der Form der äſthetiſchen Apperzeption. Halle 1902. S. 41.

Siebentes Kapitel.

Die symbolischen Vorstellungen im ästhetischen Verhalten.

Symbolische Vorstellungen.

1. Das über die Vorstellungen Gesagte bedarf noch einer gewissen Ergänzung.

Ich habe bei Behandlung der Bedeutungsvorstellung ausdrücklich hervorgehoben (S. 114 f.), daß ich zunächst nur die wirkliche, eigentliche Bedeutung der Gegenstände ins Auge fasse, nicht ihre unwirkliche, uneigentliche, symbolische. Es ist dringend Zeit, hier endlich daran zu erinnern, daß die symbolische Bedeutungsvorstellung auf manchen ästhetischen Gebieten geradezu herrschend ist und auch in dem übrigen Umfang des Ästhetischen neben der wirklichen Bedeutungsvorstellung eine wichtige Stellung hat.

Welches ist denn nun im vereinfachenden Überblicke die ästhetische Geltung der symbolischen Vorstellung? Wenn ich mich hier mit einem vereinfachenden Überblick begnüge, so ist dieses Verfahren im Hinblick darauf begründet, daß die symbolischen Vorstellungen ganz besonders eng und reichlich mit gefühlsmäßigen Erregungen verknüpft sind, und daß durch die später folgende ausführliche Erörterung der symbolischen Gefühle und Stimmungen von selbst auch die damit verbundenen symbolischen Vorstellungen geklärt und geordnet erscheinen werden.

Allgemeine Bedeutung der symbolischen Vorstellung.

2. In jedem Falle hat die symbolische Vorstellung einen Inhalt, der etwas durchgreifend anderes besagt, als der Gegenstand wirklich bedeutet, und der doch mit dem Anspruch auftritt, in dem jeweilig vorliegenden Zusammenhang die für diesen Zusammenhang in Betracht kommende Bedeutung des Gegenstandes zu bilden. Der Gegenstand hat also zwei Bedeutungen: eine unmittelbare und wirkliche und eine dahinterliegende symbolische. Aber jene ist nicht das, was der Gegen-

ſtand in dem beſtimmten Zuſammenhange bedeuten will, ſondern ſie kommt nur als Träger für die mittelbare, uneigentliche Bedeutung in Betracht. Mag ich an den Adler des Zeus, an die chriſtliche Taufhandlung, an die Darſtellung des Frühlings, des Märchens, der Wahrheit, des böſen Gewiſſens durch eine oder mehrere menſchliche Geſtalten, oder etwa an die Fahne als Ausdruck der Siegesfreude, an die ſchwarze Farbe als Ausdruck der Trauer, an die ziehenden Wolken als Verkörperung der Sehnſucht denken, in allen Fällen geſellt ſich zu der wirklichen Bedeutung eine davon weſentlich verſchiedene, und eben dieſe will als die für den vorliegenden Zuſammenhang in Betracht kommende Bedeutung des Gegenſtandes gelten. Der unmittelbare, wirkliche Sinn iſt nur Mittel, die uneigentliche Bedeutung dagegen die Zielbeſtimmung.

Das aus dem gewöhnlichen Leben in das äſthetiſche Gebiet aufgenommene Symboliſche.

3. Soll in die ſymboliſche Darſtellung begriffliche Ordnung kommen, ſo muß man zuerſt alle Fälle zuſammenfaſſen, in denen das Symbol aus dem gewöhnlichen Leben, ſeinen Sitten und Gewohnheiten, in das äſthetiſche Gebiet herübergenommen iſt, und von ihnen jene Fälle unterſcheiden, wo die ſymboliſche Bedeutung erſt durch das äſthetiſche Schaffen und Betrachten ſelbſt entſteht. Wenn der Maler den Dreizack als Symbol Neptuns, das Kreuz als Symbol des Chriſtentums, ſchwarze Flöre und Schleier als Zeichen der Trauer anwendet, ſo liegt der erſte Fall vor. Dagegen iſt offenbar in Dürers Melancholie oder in ſeinem Ritter, Tod und Teufel, in Michelangelos Tag und Nacht, Morgen- und Abenddämmerung das Symboliſche erſt durch die Hand des Künſtlers entſtanden. Das aus dem Leben in die Kunſt verpflanzte Symboliſche nimmt beſonders in der bildenden Kunſt, ſoweit dieſe ihre Gegenſtände aus mythologiſchen Vorſtellungen ſchöpft, einen breiten Raum ein.

Das auf dem Boden des Äſthetiſchen entſtehende Symboliſche: 1. Vorſtellungsſymbolik.

4. Lenkt man nun ſeine Aufmerkſamkeit auf die dem Äſthetiſchen eigentümlichen, durch äſthetiſches Verhalten allererſt entſtehenden Symbole, ſo treten mehrere bemerkenswerte Beſonderungen entgegen. In einem erſten Falle verhält es ſich folgendermaßen: die von dem Künſtler dargeſtellten Perſonen, Zuſtände, Vorgänge (es wird ſich hier nur äußerſt ſelten ausſchließlich um Untermenſchliches handeln) haben einen unmittelbaren, einfachen, natürlichen Sinn; zugleich aber — und dies iſt die Hauptſache — ſoll darin ein Höheres, Geiſtigeres, Idealeres, Bedeutſameres dargeſtellt werden; und zwar iſt dieſes Höhere hier ein Menſchliches mit beſtimmtem Inhalt, keine bloße unbeſtimmte Stimmung, ſondern ein beſtimmtes menſchliches Sein, Streben,

Handeln. Der ſymboliſche Inhalt bedarf hier alſo im Bewußtſein des Betrachters in hervorragender Weiſe der Vorſtellungstätigkeit. Ich nenne daher dieſe Symbolik Vorſtellungsſymbolik. So beſteht in Böcklins „Vita somnium breve“ das unmittelbar Dargeſtellte und Ausgeſprochene in zwei unſchuldig mit Blumen ſpielenden Kindern, in einer dicht an einer marmornen Quelleinfaſſung ſtehenden, Blumen in den Händen haltenden Jungfrau mit rotem Haar, in einem ins Weite reitenden rotgekleideten Ritter, in einem müden und ſtumpfen Greis, hinter dem der Tod mit einem ſchweren Stab zum vernichtenden Schlage ausholt. Gemeint aber iſt ein Dahinterliegendes, ein dieſe Einzelheiten an Bedeutſamkeit weit überragender Gehalt: das menſchliche Leben und Streben mit ſeinen phantaſievergoldeten, romantiſchen Träumen und ſeinem brutal tragiſchen Ende. Das Allermeiſte von dem, was man in gewöhnlichem Sprachgebrauch als ſymboliſche oder auch als allegoriſche Darſtellung (ich unterlaſſe hier, die Abbiegung des Symboliſchen zum Allegoriſchen zu betonen) zu bezeichnen pflegt, gehört hierher.

2. Die verallgemeinernde Symbolik.

5. In fließendem Übergange muß nun hiervon eine andere Art ſymboliſcher Darſtellung unterſchieden werden. Der höhere dahinterliegende, mitausgedrückte Gehalt entſteht hier durch Erhebung des dargeſtellten Einzelfalles in das Allgemeine. Dies iſt natürlich nicht ſo zu verſtehen, als ob alles Einzelne, ſofern es typiſche Bedeutung hat, ſymboliſch wäre. Dann würde im Grunde jede bedeutungsvolle Geſtalt ſymboliſch heißen können, und der Ausdruck „ſymboliſch“ hätte allen charakteriſtiſchen Sinn verloren. Sondern es iſt erforderlich, daß die Darſtellung ſo gehalten ſei, daß der Einzelfall in ſeinen einzelnen Zügen ſtark und entſchieden als das entſprechende Allgemeine zu gelten habe. Iſt das Einzelne in ſeiner Einzelheit unmittelbar als Stellvertreter eines Typus, einer Entwickelungsſtufe, einer beſtimmten Menſchlichkeitsform behandelt, ſo daß in dem Schickſal des Einzelnen zugleich das Schickſal einer ganzen Menſchheitsſtufe oder Menſchheitsform unmittelbar mit dargeſtellt iſt, dann darf man von ſymboliſcher Bedeutung ſprechen. So wird man Goethes Fauſtgeſtalt, nicht aber etwa ſeinen Egmont, Schillers Karl Moor, nicht aber Spiegelberg, Hauptmanns Glockengießer Heinrich, nicht aber etwa ſeinen Florian Geyer, Ibſens Brand oder den Baumeiſter Solneß, nicht aber die Perſonen in der Nordiſchen Heerfahrt oder den Stützen der Geſellſchaft als ſymboliſch bezeichnen dürfen. Auch von dieſer Art des Symboliſchen — ich will ſie als ver-

allgemeinernde Symbolik bezeichnen — wird weiterhin genauer die Rede ſein.

3. Stimmungsſymbolik.

6. Eine dritte Art des Symboliſchen hat ein weſentlich anderes Gepräge. Hier iſt der dahinterliegende, mitausgedrückte, uneigentliche Gehalt kein beſtimmt gegenſtändlicher Inhalt, kein beſtimmtes menſchliches Beſtehen, Geſchehen, Streben, Handeln, ſondern eine bloße Stimmung. So ſteht der Vorſtellungsſymbolik ſo recht eigentlich die Stimmungsſymbolik gegenüber.

Hier kann es ſich naturgemäß immer nur um untermenſchliche Gegenſtände handeln. Trotz ihrer unmittelbaren untermenſchlichen Bedeutung bringen ſie zugleich eine menſchliche Stimmung zum Ausdruck. Denn wären die Gegenſtände menſchlicher Art, ſo würden die in ihnen zum Ausdruck kommenden menſchlichen Stimmungen zu ihnen nicht das zum Symbol erforderliche Verhältnis des Uneigentlichen, Dahinterliegenden, Andersartigen haben, ſondern ſie würden eben den einfach angemeſſenen ſeeliſchen Ausdruck der Gegenſtände bedeuten.

Dieſe Stimmungsſymbolik der untermenſchlichen Formen iſt im äſthetiſchen Reiche überaus weit verbreitet. Farben, räumliche Formen, Töne, die landſchaftliche Natur in ihren Einzelheiten und ihrer Geſamtheit haben ſymboliſchen Stimmungsgehalt. Die Baukunſt, das Kunſtgewerbe, die Tonkunſt ſind voll von Stimmungsſymbolik; ebenſo alles Ornamentartige; auch in der Dichtkunſt Rhythmus und Reim. Ja es wird ſich weiterhin zeigen, daß es auf äſthetiſchem Boden überhaupt nichts Untermenſchliches geben kann, was nicht Stimmungsſymbolik aufwieſe.

Dieſe Art der Symbolik wird uns mehr als jede andere zu beſchäftigen haben. Sie iſt für das Verſtändnis des Äſthetiſchen von ausſchlaggebender Wichtigkeit. Schon hier erhellt, daß die ſymboliſche Bedeutungsvorſtellung in dieſem Falle von äußerſt unbeſtimmter Art iſt: ſie beſteht hier lediglich in der den Stimmungen innewohnenden ganz ungefähren Vorſtellungsrichtung. In den übrigen Fällen dagegen hat die ſymboliſche Bedeutungsvorſtellung einen beſtimmteren Inhalt. Dies leuchtet ohne weiters ein, wenn man ſich die übrigen Fälle der Symbolik vor Augen hält.

Dieſes Kapitel ſollte nur eine kurze Überſicht über die allgemeinſten Formen des Symbols auf äſthetiſchem Boden geben. Da die verſchiedenen Formen des Symbols an ſpäteren Stellen ihre paſſende Behandlung finden werden, ſo brauche ich hier nicht auf ihre Stellung

und Bedeutung näher einzugehen. Ich habe hier auch von allem abgeſehen, was man in der Dichtung Bild, Metapher, Gleichnis u. dgl. nennt. Es würde uns hier, wo es ſich nur um die allgemeinſten Formen des Symbols handelt, zu weit abgeführt haben, wenn ich dieſe der Dichtung eigentümlichen Geſtaltungen des Symboliſchen zu der hier gegebenen Gliederung in Beziehung zu ſetzen unternommen hätte.

Achtes Kapitel.

Der Anteil der Gefühle am ästhetischen Verhalten.

Rückblick.

1. Man pflegt das Gefühl als das „eigentliche Organ für das Schöne“ [1]) zu bezeichnen. Und doch war vom Gefühl bisher nur beiläufig die Rede. Durch die Zergliederung wurden aus dem ästhetischen Verhalten in ausdrücklicher Weise bisher nur sinnliche Wahrnehmungen, Vorstellungen, Phantasieanschauungen herausgezogen. Als Grundlage des ästhetischen Betrachtens hatte sich die sinnliche Wahrnehmung erwiesen; nur in der Dichtkunst war dafür die Phantasieanschauung eingetreten. An diese Grundlage knüpfte sich die vielgestaltige, weitverzweigte Masse alles dessen, was ich unter Bedeutungsvorstellung zusammenfaßte. Dabei war Bedingung, daß diese Vorstellung mit der sinnlichen Grundlage, sei sie Wahrnehmung oder Phantasieanschauung, verschmilzt. Daneben begegneten uns noch assoziierte Vorstellungen als in entfernterem Verhältnis zum ästhetischen Betrachten stehend. Dabei zeigte sich, daß diese Vorstellungen gerade in dem Falle, wo sie in der verhältnismäßig nächsten Beziehung zum ästhetischen Genießen stehen, die Form von Phantasiegebilden annehmen.

So vielseitig sich uns nun hierdurch auch schon das ästhetische Verhalten gezeigt hat, so fehlt doch in dem Bilde, das wir bisher von ihm erhalten haben, der Mittelpunkt, die Seele. Was jedermann als ästhetisches Verhalten in sich erfährt, ist voll von Gefühl, voll von seelischer Bewegung und Erregung, voll eigentümlicher Innigkeit und Dunkelheit. Wir spüren einen zauberischen Schimmer, eine seelenvolle Weihe. Ja wenn gewisse Philosophen und Dichter recht haben, so wäre nur im Reiche des Schönen und der Kunst vollkommenes, makelloses Entzücken zu erreichen.[2]) Dem allen

[1]) So nennt es z. B. THEOBALD ZIEGLER, Das Gefühl (Stuttgart 1893), S. 123.

[2]) SOLGER beispielsweise preist in seinem Erwin (Bd. 1, S. 40 f.) den von der Schönheit ausgehenden Genuß in hohen Worten als das einzig vollkommene Glück.

trägt, was wir bisher als äſthetiſches Verhalten kennen gelernt haben, nur in geringem Grad Rechnung. Alle Empfindung, Wahrnehmung, Vorſtellung, ſelbſt mit Hinzunahme von Phantaſieanſchauung, vermag jene zarte und ſtarke Innerlichkeit nicht herauszubringen.

Neue Frage, das Gefühl betreffend.

So erheben ſich denn hier die Fragen: was kommt im äſthetiſchen Verhalten zu allem Wahrnehmen, Vorſtellen, Phantaſieanſchauen an gefühlsmäßigen Beſtandteilen hinzu? in welcher Verbreitung und in welcherlei Hauptarten ſtellen ſich die Gefühle und gefühlsartigen Erregungen dar, die in die bezeichneten vorſtellungsmäßigen Vorgänge eingreifen oder ſich an ſie anſchließen? Auf dieſe Fragen ſoll dieſes Kapitel die nächſte und in vielen Stücken noch ungefähr und unaufgehellt bleibende Antwort geben.

Gegenſtändliche und perſönliche äſthetiſche Gefühle.

2. Wenn der Anteil der Gefühle an dem äſthetiſchen Verhalten beſtimmt werden ſoll, ſo wird natürlich beſonders die Frage zu beachten ſein, in welchem Verhältnis die Gefühle zu den Vorſtellungen ſtehen, ob die Gefühle oder die Vorſtellungen überwiegen, ob ſich die Gefühle vielleicht den Vorſtellungen oder umgekehrt die Vorſtellungen den Gefühlen verähnlichen, und ob ſo für den Geſamteindruck des äſthetiſchen Verhaltens das Gefühl oder das Vorſtellen ausſchlaggebend iſt. Zunächſt aber wollen wir das Verhältnis von Vorſtellung und Gefühl im äſthetiſchen Betrachten beiſeite laſſen. In den weiteren Kapiteln wird ihm von verſchiedenen Seiten näher zu treten ſein. Vorderhand ſoll lediglich ein ungefährer Überblick über all das gegeben werden, was an Gefühlen im äſthetiſchen Verhalten vorkommt.

Das Wichtigſte hierbei iſt, den Unterſchied zwiſchen perſönlichen und gegenſtändlichen Gefühlen ins Auge zu faſſen und durchzuführen. Alle äſthetiſchen Gegenſtände erwecken Gefühle beiderlei Art. Es iſt eine Grundbedingung für das Verſtändnis nicht nur des äſthetiſchen Fühlens, ſondern des ganzen äſthetiſchen Verhaltens, dieſen Unterſchied in ſeiner Tragweite zu würdigen.

Beiſpiele.

Ich will dieſen Unterſchied zunächſt an einigen Beiſpielen klar machen. Man denke an Shakeſpeares Romeo und Julia. Sollen die beiden Liebenden nicht bloße Puppen und Masken für uns ſein, ſo müſſen wir ihnen ihre Liebeswonnen und Liebesſchmerzen, ihr Sehnen, Verlangen, Befürchten u. ſ. w. nachempfinden. Es muß in unſerer Bruſt etwas von dieſen Gemütsbewegungen vor ſich gehen. Sonſt würden die Worte, die Romeo und Julia zu uns ſprechen, und die Ausdrucksbewegungen der ſie darſtellenden Schauſpieler für uns Zeichen ohne Sinn und Wort ſein. Oder vielmehr: ich muß mich anders aus-

drücken. Romeo und Julia beſtehen für uns gar nicht als fertige Perſonen, denen wir nachempfinden könnten; ſondern ſie ſind uns nur als eine Summe von Wortſchällen und — wenn man die Bühne dazunimmt — von Geſtalts- und Bewegungseindrücken gegeben, denen wir einzig aus unſeren eigenen Gefühls-, Gemüts- und Willenserlebniſſen Seele hinzufügen können. Nicht alſo um ein Nachbilden fremder für uns vorhandener Gefühlsvorgänge handelt es ſich; ſondern wir bringen das Gefühlsleben, von welchem erfüllt Romeo und Julia vor uns ſtehen, ausſchließlich aus unſeren eigenen Gefühlserlebniſſen hervor. Was uns gegenſtändlich als Gefühlsleben Romeos und Julias gegenübertritt, ſind unſere eigenen Gefühlserlebniſſe. So darf ich denn alle Gefühle, die wir als in Romeo und Julia vor ſich gehend empfinden, als gegenſtändliche Gefühle bezeichnen.

Zwei Arten perſönlicher Gefühle: Gefühle der Teilnahme und ſubjektive Zuſtandsgefühle.

3. Daneben aber gibt es noch ganz andere Gefühle, wenn wir dieſes Drama auf uns wirken laſſen. Wir begleiten die Perſonen und ihre Geſchicke mit unſerer Teilnahme. Wir fühlen uns hingezogen, unſer Herz iſt von zärtlicher, froher, hoffender, fürchtender, bemitleidender, jammernder Liebe für die beiden jungen, glühenden Menſchen erfüllt. So erwecken natürlich auch Mercutio, Lorenzo, die Amme, die beiden Väter eigentümliche Gefühle der Teilnahme. Den Vätern gegenüber ſind dieſe Gefühle abwehrender Art: wir wünſchen die das Glück der Liebenden hemmenden Geſinnungen der Väter hinweg. Es liegt auf der Hand, daß alle dieſe Gefühle der Teilnahme nicht als den Perſonen der Dichtung innewohnend gefühlt werden, ſondern perſönliche Gefühle des Leſers oder Zuſchauers ſind. Sie gehören der Art an, wie das Gefühl des Betrachters auf den äſthetiſchen Gegenſtand antwortet.

Aber noch andere Gefühle perſönlicher Art kommen beim Leſen oder Hören jenes Shakeſpeareſchen Dramas vor. Wir fühlen uns erſchüttert und zugleich erhoben; erſchreckt, gedrückt und zugleich befreit; in Trauer verſenkt und doch groß geſtimmt. Hier handelt es ſich um die Art und Weiſe, wie das Selbſtgefühl des äſthetiſchen Betrachters in ſich ſelbſt geſtimmt iſt. Wir werden durch jenes Drama in einen Geſamtzuſtand verſetzt, der trotz allen Verfinſterungen und Untergrabungen doch lichtvoll und gefeſtigt ausklingt. Es braucht ebenſowenig wie vorhin erſt bewieſen zu werden, daß hier rein perſönliche Gefühle des Betrachters vorliegen. Und zwar können wir dieſe Art der perſönlichen Gefühle als ſubjektive Zuſtandsgefühle oder kurz als Zuſtandsgefühle bezeichnen. Alles äſthetiſche Betrachten

hat gleichſam einen objektiven und einen ſubjektiven Pol: von einem Gegenſtande geht der Vorgang aus, und er findet in der ſubjektiven Erregung des Selbſtgefühls ſeinen Abſchluß, ſeinen Ausklang. So können wir denn ſagen: das Drama Romeo und Julia ruft perſönliche Gefühle doppelter Art hervor: Gefühle der Teilnahme und ſubjektive Zuſtandsgefühle.

Alles, was jenem Drama Shakeſpeares in uns an Gefühlen entſpricht, gehört teils in die Gruppe der gegenſtändlichen, teils der perſönlichen Gefühle. Ich habe bisher die Gefühle unerwähnt gelaſſen, die ſich auf Menſchenſchickſal und Weltlauf beziehen. Ich nenne ſie kurz die Weltgefühle. Auch ſie fallen unter den betrachteten Unterſchied. Die Welt erſcheint in unſerem Drama voll roher Wildheit und doch als ein Boden, der einzelne Leidenſchaften von namenloſem Zauber hervortreibt. Wenn mir in den Vorgängen des Stückes die Welt in dieſem Lichte erſcheint, ſo kann dies nur dadurch geſchehen, daß ich entſprechende Gefühlserlebniſſe habe und dieſe als der Welt dieſes Dramas innewohnend empfinde. Ich fühle etwas von Roheit und Wildheit und dann wieder etwas von zarter, kühner, zauberhafter Leidenſchaft und fühle dies alles als der in dieſem Stück zur Darſtellung gebrachten Welt zugehörig. So iſt alſo ein Teil der durch dieſes Drama hervorgerufenen Weltgefühle von gegenſtändlicher Art. Zum anderen Teil aber gehören ſie zu den perſönlichen Gefühlen. Jene wilde und rohe Welt, der die Wunderblume der Liebe Romeos und Julias preisgegeben iſt, flößt mir Grauen ein. Dieſes Grauen iſt offenbar ein Gefühl der Teilnahme, freilich der verneinenden, abwehrenden. Und ich kann hinzufügen: dieſes Weltgefühl des Grauens verſetzt mein ſchon durch die Einzelſchickſale als ſolche erſchüttertes Selbſtgefühl in einen noch höheren Grad der Verfinſterung und Bedrückung. So haben wir denn hier ein Weltgefühl in ſeinem rein ſubjektiven Ausklang, in der Form eines ſubjektiven Zuſtandsgefühles.

Weitere Beiſpiele.

4. Auf dieſelben Unterſchiede in den äſthetiſchen Gefühlen ſtoßen wir, wenn wir uns etwa zwei ſolche Gegenſätze wie Correggios Nacht und das Bild von Hals in der Dresdener Galerie, das die über den Spaß eines Rauchers entrüſtete Hille Bobbe darſtellt, vergegenwärtigen. Wir können Correggios Bild nicht genießen, ohne Gefühle von einer Wunderwelt beglückender, erlöſender göttlicher Liebe, ferner Gefühle tiefruhiger, ſchweigend ſeliger Mutterliebe, Gefühle ſodann namenloſen gerührten Staunens zu erleben. Dies ſind Gefühle gegenſtändlicher

Art; die Perſonen und die in ihnen dargeſtellte Welt ſchauen wir als von dieſen Gefühlen bewegt. Dagegen gehört es zu den perſönlichen Gefühlen, wenn wir angeſichts dieſes Bildes nun auch ſelbſt von andachtsvoller Verehrung vor dieſer Welt oder von Sehnſucht nach ihr bewegt werden. Dies ſind Gefühle der Teilnahme. Inſofern wir dagegen uns dieſem Bilde gegenüber von ſtiller Freude und hemmungsloſer Erquickung erfüllt finden, liegt die zweite Form der perſönlichen Gefühle vor.

Das Bild von Hals läßt ſich nicht genießen, wenn wir nicht etwas von Gefühlen derben neckenden Spaßes in uns erleben. Ohne Zweifel ſind dies gegenſtändliche Gefühle: ſie allererſt geben den ſonſt leeren Formen der Matroſenmutter und ihres läſtigen Gaſtes Sinn und Seele. Zugleich aber fühlt ſich der Betrachter über das entrüſtete Schelten der Alten in überlegener Weiſe beluſtigt und ſein Gemüt von naturfriſchem Frohſinn belebt. Hiermit ſind die beiden Arten der perſönlichen Gefühle angedeutet.

Auch die durch die künſtleriſche Behandlung ausgelöſten Gefühle fallen unter jene Einteilung.

Ein künſtleriſch geſtimmter Leſer könnte mir hier einwenden, daß in den angeführten Beiſpielen nur die durch den Stoff, nicht aber die durch die künſtleriſche Behandlung erregten Gefühle berückſichtigt ſeien. Bei einem Gemälde z. B. fange das Künſtleriſche doch erſt an, wenn man ſich durch die Art der Farben- und Formengebung erregen laſſe. Einem ſolchen Einwurf wäre zunächſt entgegenzuhalten, daß zum künſtleriſchen Genießen unzweifelhaft doch auch die durch die Bedeutung des Gegenſtandes unmittelbar hervorgerufenen Gefühle gehören. Sodann aber ſoll ja mit jenen Ausführungen keineswegs geſagt ſein, daß das Shakeſpeareſche Drama und die beiden Gemälde nur die von mir angeführten Gefühle erwecken. Vielmehr habe ich nur die am meiſten in die Augen fallenden, in den greifbarſten Umriſſen vor uns ſtehenden Gefühle genannt. An ihnen ließen ſich die Gruppen unter den äſthetiſchen Gefühlen am deutlichſten veranſchaulichen. Doch werden allerdings außer ihnen auch noch zahlreiche andere Gefühle durch jene Kunſtwerke in uns erregt; und darunter beſonders auch Gefühle feinerer, intimerer, mehr ſtimmungsmäßiger Art. Das Verhältnis der Farben zu einander, des Lichtes zum Dunkel, der Formen- zur Farbenbehandlung, die Verteilung der Geſtalten im Raume, der Zug und Schwung einer jeden Umrißlinie, die Haltung der Hand, der Fall eines Gewandes — dies alles löſt in dem künſtleriſch geſtimmten Betrachter eigentümliche Gefühle aus. Aber auch von dieſen Stimmungen und Regungen ließe ſich unſchwer zeigen,

daß ſie ſämtlich teils gegenſtändlicher, teils perſönlicher Art ſind. Nur wählte ich in den Beiſpielen jene in größeren und gröberen Umriſſen hervortretenden Gefühle. Es ſoll alſo mit jenen Beiſpielen keineswegs eine Geringſchätzung der künſtleriſchen Behandlung und der ihr entſprechenden Gefühle kundgegeben ſein.

5. Die Gefühle der Teilnahme fordern zu zwei Bemerkungen auf.

Außeräſthetiſche Teilnahmegefühle.

Man darf mit ihnen nicht gewiſſe außeräſthetiſche Teilnahmegefühle verwechſeln. Wenn jemand eine beſondere Vorliebe für Schillers Spaziergang, für Dickens Pickwickier, für Böcklins Toteninſel, für die Sonaten Mozarts, für einen beſtimmten Krug oder Teppich hat, ſo ſind dies Gefühle der Teilnahme. Aber dieſe Gefühle ſind nur außeräſthetiſche Folgen wiederholter äſthetiſcher Eindrücke. Wenn ich während der Betrachtung eines Kruges Freude an ihm, vielleicht ſo etwas wie ein zärtliches Gefühl gegen ihn empfinde, wenn mich bei Betrachtung des Kölner Doms ſo etwas wie Staunen oder Ehrfurcht vor ihm erfüllt, ſo ſind dies äſthetiſche Gefühle der Teilnahme. Wenn ich mich dagegen ſehne, Mozarts Zauberflöte wieder zu hören, oder wenn ich in mir für einen Dichter oder eine Dichtung eine wachſende oder auch eine abnehmende Zuneigung ſpüre, ſo liegen hier außeräſthetiſche Gefühle der Teilnahme vor. Die Gegenſtände dieſer Gefühle ſind wohl auch hier äſthetiſcher Art; die Gefühle ſelbſt aber ſind nicht Beſtandteile äſthetiſchen Verhaltens, ſondern liegen draußen.

Teilnahmegefühl gegenüber untermenſchlichen äſthetiſchen Gegenſtänden.

Die Gefühle der Teilnahme zeigen eine auffallende Verſchiedenheit der Entwicklung, je nachdem es ſich um menſchliche oder untermenſchliche äſthetiſche Gegenſtände handelt. Man vergleiche in dieſer Hinſicht ausgezeichnete Kunſtwerke menſchlicher und untermenſchlicher Art: etwa Schillers Wallenſtein mit dem Kölner Dom oder mit einer Beethovenſchen Symphonie. Wie überaus reich und ſtark entwickelt ſind die teilnehmenden Gefühle gegenüber den Geſtalten jener Tragödie! Im Vergleiche dazu treten ſie in den beiden anderen Fällen an Mannigfaltigkeit und Stärke weit zurück. Was wir in dieſen beiden Fällen an gegenſtändlichen und ſubjektiv-zuſtändlichen Gefühlen empfinden, kann ſich mit den entſprechenden Gefühlsgruppen bei jener Tragödie durchaus meſſen. Die untermenſchliche Natur der Gegenſtände iſt ohne Einfluß auf die Fülle und Stärke der Entwicklung der gegenſtändlichen und zuſtändlichen Gefühle. Dagegen ſinken die Gefühle der Teilnahme auffallend herab, ſobald der Gegenſtand untermenſchlicher Art iſt. Einem Berge oder Bache, einer Säule oder Kanne, einer Melodie oder Harmonie gegenüber entwickelt ſich die Teilnahme

ungleich ſpärlicher als gegenüber einem lebendigen, ſtrebenden, leidenden, genießenden Menſchen. Was durch untermenſchliche Gegenſtände an teilnehmenden Gefühlen ausgelöſt wird, iſt zumeiſt nur Freude an dem Gegenſtande, die nun bald zärtlich, bald ehrfürchtig oder anderswie gefärbt ſein kann. Jene überaus vielgeſtaltige Menge von teilnehmenden Gefühlen, wie ſie bei menſchlichen äſthetiſchen Gegenſtänden entſtehen, — Mitleid, Erbarmen, Furcht, Grauen, Abſcheu, Hoffnung, Liebe, Verehrung, Bewunderung, Betrauerung u. ſ. w. — entwickelt ſich im Verhältnis zu untermenſchlichen Gegenſtänden teils gar nicht, teils nur einigermaßen.

Am meiſten noch entwickeln ſich die teilnehmenden Gefühle dann, wenn ſich die gegenſtändlichen Gefühle, mit denen wir untermenſchliche Gegenſtände beſeelen, nicht bloß unbeſtimmte Stimmungen bleiben, ſondern ſich zu dem Gefühlsleben einer Perſon verdichten. Wo dies der Fall iſt, wo ſich mir alſo z. B. die in einer Symphonie ausgedrückten Gefühle zu der Perſon eines ringenden, leidenden Helden, einer trotzigen Prometheusſeele, eines jubelnden Weltbefreiers zuſammenfaſſen, oder wo, wie dies die Programmmuſik tut, der Künſtler ausdrücklich zur Vergegenwärtigung beſtimmter Geſtalten und Ereigniſſe auffordert, da kommen auch Gefühle der Teilnahme in reicherer Entwicklung vor.

Enges Zuſammengehen der verſchiedenen Arten der äſthetiſchen Gefühle.

6. Die getroffenen Unterſcheidungen bedeuten natürlich keine Scheidewände und Fächer im Bewußtſein. Um z. B. Grillparzers Ottokar im erſten Akt zu verſtehen, muß ich in mir etwas von Herrſchſucht, Machtgier, Glücks- und Erfolgsrauſch erleben. Zugleich ſteigen in mir Bewunderung und beginnende Furcht für Ottokar auf. Offenbar gehen nun jene gegenſtändlichen und dieſe perſönlichen Gefühle gleichzeitig in mir vor, und zwar iſt es genauer ſo, daß der mit meinen gegenſtändlichen Gefühlen ausgefüllte Ottokar den Gegenſtand für die Affekte der Bewunderung und Furcht bildet. So eng ſchließen ſich beide Arten von Gefühlen aneinander. Nehme ich nun noch die Bewegung meines Selbſtgefühles hinzu, ſo ergibt ſich, daß die beiden Formen der perſönlichen Gefühle noch inniger zuſammenhängen. Der erſte Akt des Ottokar bringt mein Selbſtgefühl in erſtarkende, auffteigende Bewegung; als leiſer Untergrund macht ſich dabei auch Beunruhigung bemerkbar. Die Bewunderung für Ottokar und das Gefühl des Erſtarkens und Emporwachſens ſind offenbar nur zwei Seiten an derſelben Gemütsbewegung. Und dasſelbe gilt von der beginnenden Furcht für Ottokar und der beginnenden Beunruhi-

gung meines Selbſtgefühls. So ſind alſo jene Unterſcheidungen unter den Gefühlen nicht als Lostrennungen aufzufaſſen.

In anderen Fällen iſt das Verhältnis zwiſchen gegenſtändlichen und perſönlichen Gefühlen noch bedeutend enger. Denken wir an die Tonkunſt. Eine Melodie klingt ſchwermütig; eine bang träumende, ſehnſuchtsvoll aus ihrer Bedrückung hinausſtrebende Seele ſpricht ſich in ihr aus. Somit ſind die Gefühle der Schwermut und Sehnſucht gegenſtändlicher Art. Frage ich nun nach den perſönlichen Gefühlen, die durch dieſe Melodie ausgelöſt werden, ſo ſtoße ich wiederum auf ſchwermuts- und ſehnſuchtsvolle Regungen. Allerdings weiſt die perſönliche Gefühlserregung auch noch anderes Erleben auf: wir fühlen uns beim Hören der ſchwermutsvollen Melodie doch von ſüßer Freude durchzittert. Doch darauf kommt es hier nicht an. Was ich hervorheben will, iſt, daß hier dieſelben Gefühle — Schwermut und Sehnſucht — der gegenſtändlichen ſowohl wie der perſönlichen Art angehören. Und ähnlich verhält es ſich in der ganzen Tonkunſt: die gegenſtändlichen Gefühle bedeuten hier bis zu gewiſſem Grade auch die perſönliche Erregung. Der Unterſchied des Gegenſtändlichen und Perſönlichen bezeichnet hier alſo nur die verſchiedene Beziehung, in der dasſelbe Gefühl ſteht. In der Tonkunſt ſtehen die gegenſtändliche Gefühlswelt und das antwortende Selbſtgefühl weit mehr im Verhältnis der Gleichheit als in der Dichtung und den bildenden Künſten. In dieſen Künſten geſchieht es häufig, daß die perſönlichen Gefühle geradezu den Gegenſatz zu dem gegenſtändlichen Gefühl bilden: die Angſt und Qual Franz Moors erfüllt uns mit ſittlicher Genugtuung; die zunehmenden Verlegenheiten des Richters im Zerbrochenen Krug geben uns das Gefühl überlegen lachender, dem alten Sünder ſeine Nöte von Herzen gönnender Heiterkeit. Zu einem ſolchen Auseinandertreten beider Gefühlsarten kann es in der Tonkunſt kaum kommen.

Das von der Tonkunſt Geſagte gilt auch ungefähr von Baukunſt und Kunſthandwerk. Wenn mir eine gotiſche Kirche rückſichtslos emporſtrebend, ſtoffüberwindend, ſtrenge Geiſtesmacht verkündend erſcheint, ein Rokoko-Schlößchen dagegen mich elegant-ländlich, verwöhnt-ſinnlich, ſpielend-geiſtreich anmutet, ſo ſind damit gegenſtändliche Gefühle bezeichnet. Ebenſo wenn mir die Formen einer Kanne, einer Lampe, eines Teppichmuſters als weich oder ſtreng, leichtfließend oder ſchwerfällig, in ſich gehalten oder unruhig erſcheinen. Zugleich aber bedeuten dieſe Gefühle auch die Art und Weiſe, wie mein Selbſtgefühl auf dieſe baulichen und kunſtgewerblichen Formen antwortet.

Dieſelben Gefühle werden hier gegenſtändlich bezogen und zugleich als ſubjektive Regungen des Selbſtgefühls empfunden.

Was die andere Form der perſönlichen Gefühle, die Gefühle der Teilnahme betrifft, ſo kommen ſie hier, wie in der Tonkunſt, nur in zurücktretender Weiſe vor. Keinesfalls darf man, ſo ſcheint es mir, mit Lipps die äſthetiſche Freude an Raumformen — er geht von dem Beiſpiel der doriſchen Säule aus — als ein Sympathiſieren mit den Strebungen, die ſich in ihnen ausdrücken, auffaſſen. Es kommt mir vor, daß ich meinem äſthetiſchen Gefühl eine gezwungene, geſchraubte Form geben würde, wenn ich annehmen wollte, daß ich ein merkliches Gefühl der Teilnahme gegenüber den Stimmungen empfinde, die mir in den Raumformen zu walten ſcheinen. Wenn man von den teilnehmenden Gefühlen gegenüber einer Säule ſpricht, ſo kann damit nur die Freude an der Säule als äſthetiſch befriedigendem Gegenſtande gemeint ſein.[1])

Leibliche Ausklänge der zuſtändlichen Gefühle.

7. Die zuſtändlichen Gefühle werden häufig von allerhand Gemeinempfindungen begleitet; ſie klingen häufig gleichſam in Leiblichkeit aus. Fühlen wir uns durch ein Tonſtück erquickt und beruhigt, ſo macht ſich uns auch leiblich eine angenehme Belebung und Beruhigung fühlbar. Wir atmen leichter, und die ſeeliſche Wärme ſcheint ſich gleichfalls ins Leibliche zu überſetzen. Folgen wir einem Drama mit Spannung, ſo kann ſich Herzklopfen, Blutandrang zum Kopf, zurückgehaltenes oder haſtiges Atmen bemerkbar machen. Ebenſo entſteht bei äſthetiſcher Erſchütterung leibliche Unruhe in den verſchiedenſten Formen. Jedermann kennt ferner den leiblichen Schauer bei grauſigen Eindrücken, die eigentümliche leibliche Erweichung bei Eindrücken der Rührung. Auch die Vorgänge des Weinens, Lachens, Lächelns ſind als leibliche Begleiterſcheinungen der zuſtändlichen Gefühle anzuſehen.

Schon der junge Schiller hat auf dieſe leiblichen Begleiterſcheinungen der ſeeliſchen Erregungen ſeine eingehende Aufmerkſamkeit gelenkt.[2]) Will die Äſthetik dieſe leiblichen Ausläufer der äſthetiſchen Gefühle genau beſchreiben, ſo wird ſich die pſychologiſche Beobachtung mit Phyſiologie zu verbinden haben. Doch wäre es töricht, von der Feſtſtellung ſolcher leiblichen Ausklänge irgend etwas für die Auf-

[1]) Theodor Lipps, Raumäſthetik und geometriſch-optiſche Täuſchungen. Leipzig 1893—1897. S. 7.

[2]) Schiller, Verſuch über den Zuſammenhang der tieriſchen Natur des Menſchen mit ſeiner geiſtigen. § 12 ff.

klärung der äſthetiſchen Gefühle zu erwarten. Der genaueſte Einblick in die Organempfindungen, von denen anmutige, erhabene, rührende, komiſche, tragiſche Eindrücke begleitet werden, ſowie in deren phyſiologiſche Grundlagen vermag die Einſicht in die Natur des Anmutigen, Erhabenen u. ſ. w. nicht um Haaresbreite zu fördern. Es muß ſchon eine ſo bäuriſch grobe pſychologiſche Anſchauung, wie bei Karl Lange, zu Grunde liegen, wenn der Glaube entſtehen ſoll, daß die äſthetiſchen Gefühle etwa von den vaſomotoriſchen Vorgängen aus ſtudiert und aufgeklärt werden müßten.[1])

E. v. Hartmann.

8. So viel in der Äſthetik von Gefühlen die Rede iſt, ſo ſelten lenkt ſich doch die Aufmerkſamkeit auf die ſoeben betrachteten und noch weiterhin in ihrer Tragweite zu verfolgenden Grundunterſchiede in der Beteiligung des Gefühlslebens am äſthetiſchen Verhalten. Es iſt ein großes Verdienſt Eduard von Hartmanns, daß er in die äſthetiſchen Gefühle in der Richtung dieſer Grundunterſchiede ſtreng und ſcharf eingedrungen iſt. Auch wenn man ſeinen Darlegungen nicht überall zuſtimmt, ſo leuchten doch aus ihnen wichtige Wahrheiten ein. So geht aus ihnen mit zwingender Deutlichkeit hervor, daß ſich das Gefühlsleben in grundverſchiedenen Bedeutungen im äſthetiſchen Verhalten geltend macht, und daß dieſe Verſchiedenheit mit der verſchiedenen Stellung des Fühlens zum Gegenſtande und zum äſthetiſch erregten Ich zuſammenhängt. Was ich gegenſtändliche Gefühle nenne, tritt bei Hartmann unter der Bezeichnung „ſympathiſche Gefühle“ auf. Die beiden Formen der perſönlichen Gefühle wird man in ſeinen „reaktiven Gefühlen“ und in dem, was er „Luſt am Schönen“ nennt, in gewiſſem Maße erkennen. Mit den hier hervorgehobenen Unterſchieden verbindet ſich bei Hartmann ein anderer wichtiger Gegenſatz, auf den ich erſt weiterhin zu ſprechen kommen werde: der Gegenſatz von Scheingefühlen und wirklichen Gefühlen. Ihm gelten ſowohl die „ſympathiſchen“ als auch die „reaktiven“ äſthetiſchen Gefühle als „Scheingefühle“, während er die „Luſt am Schönen“ auf die Seite der „realen“ Gefühle ſtellt. Auch hiermit hat Hartmann, wie ſich weiterhin zeigen wird, im weſentlichen den Sachverhalt richtig erkannt. Dagegen vermag ich der Art, wie er die „reale Luſt am Schönen“ beſtimmt und abgrenzt, nicht zuzuſtimmen. Auch dies wird im weiteren klar werden (vgl. S. 196 f.).[2])

[1]) KARL LANGE, Sinnesgenüſſe und Kunſtgenuß. Überſetzt von KURELLA. Wiesbaden 1903.

[2]) HARTMANN, Philoſophie des Schönen, S. 39—71.

Gefühlsimmanente Vorſtellungen.

9. Es iſt Zeit, wieder auf das Vorſtellen hinzublicken. Wie überhaupt das Gefühl ſeinen Inhalt ſtets an Vorſtellungen hat, ſo führen natürlich auch die verſchiedenen Arten der äſthetiſchen Gefühle durchweg Vorſtellungsinhalte — mögen ſie auch noch ſo ungefähr ſein — mit ſich. So erfährt alſo mit den äſthetiſchen Gefühlen der Bereich der äſthetiſchen Vorſtellungen eine gewaltige Erweiterung. Ich will dieſe in und mit den Gefühlen hinzukommenden Vorſtellungsmaſſen als gefühlsinhaltliche oder gefühlsimmanente Vorſtellungen bezeichnen.

So haben wir alſo unter einem neuen Geſichtspunkt eine neue Zweiteilung der äſthetiſchen Vorſtellungen gewonnen. Ergaben ſich uns im ſechſten Kapitel neben den Bedeutungsvorſtellungen die aſſoziierten Vorſtellungen, ſo treten jetzt zu den *ſelbſtändigen* die *gefühlsinhaltlichen* Vorſtellungen. Selbſtändig nenne ich alle Vorſtellungen, die ſich in mir als Vorſtellungsverlauf vollziehen. Dabei iſt es natürlich möglich, daß Gefühle begleitend auftreten können. Sobald dagegen Vorſtellungen ſich in die Gefühle als deren Inhalt eingeordnet zeigen, iſt das Gegenteil von ſelbſtändigen Vorſtellungen vorhanden.

Vorbereitung einer neuen Frage.

10. Hier erhebt ſich nun die Frage nach dem Verhältnis zwiſchen den ſelbſtändigen äſthetiſchen Vorſtellungen und den äſthetiſchen Gefühlen ſamt den ihnen innewohnenden Vorſtellungen. Dabei können wir die teilnehmenden und zuſtändlichen Gefühle ſamt deren Vorſtellungen beiſeite laſſen und uns allein auf die gegenſtändlichen Gefühle beſchränken. Und zwar aus folgendem Grunde.

Die ſelbſtändigen äſthetiſchen Vorſtellungen gehören — wenn man von den aſſoziierten Vorſtellungen abſieht — zu der *Bedeutung* des Gegenſtandes. Dieſe verbindet ſich mit der Sinnenform des Gegenſtandes. Beides zuſammen — Sinnenform und Bedeutung — bildet die *gegenſtändliche* Seite am äſthetiſchen Verhalten. Ihr ſteht die *perſönliche* Seite, die Erwiderung des erregten Ich auf den gegenſtändlichen Eindruck, gegenüber. Die perſönliche Seite beſteht vor allem aus den teilnehmenden und zuſtändlichen Gefühlen. Sonach liegt das Verhältnis zwiſchen den ſelbſtändigen Vorſtellungen und dieſen beiden Arten von Gefühlen vollkommen klar da: jene Vorſtellungen gehören zur gegenſtändlichen Seite des äſthetiſchen Verhaltens und dieſe Gefühle zu der perſönlichen Gegenwirkung des Ich. Hier gibt es ſonach keinen Wettſtreit, keine Gefahr des Verdrängens und Verdrängtwerdens, keine Dunkelheit oder Schwierigkeit der Verwicklung.

Anders liegt die Sache, wenn wir das Verhältnis zwiſchen den ſelbſtändigen Vorſtellungen und den gegenſtändlichen Gefühlen ins Auge faſſen. Beide gehören der Bedeutung des Gegenſtandes an. Dieſe ſetzt ſich aus ſelbſtändigen Vorſtellungen und aus Gegenſtandsgefühlen ſamt deren gefühlsimmanenten Vorſtellungen zuſammen. Hier wird die Frage dringend: welchen Anteil an dem Zuſtandekommen der Bedeutung des Gegenſtandes im äſthetiſchen Verhalten kommt den ſelbſtändigen Vorſtellungen und welcher Anteil den gegenſtändlichen Gefühlen zu? Sind beiderlei Beſtandteile immer beteiligt? Und wenn dies der Fall iſt: ſind ſie gleichmäßig vorhanden? Oder überwiegt und verdunkelt der eine den anderen? Oder kann in gewiſſen Fällen der eine oder der andere Beſtandteil geradezu fehlen?

Neue Frage: Verhältnis von Bedeutungsvorſtellungen und Bedeutungsgefühlen.

Es handelt ſich alſo um das Verhältnis von ſelbſtändiger Vorſtellung und gegenſtändlichem Gefühl innerhalb der Bedeutung des Gegenſtandes. Ich werde kurz auch von dem Verhältnis zwiſchen Bedeutungsvorſtellung und Bedeutungsgefühl reden dürfen. Die gegenſtändlichen Gefühle kommen nämlich gleichfalls nur, ſoweit ſie die Bedeutung des Gegenſtandes betreffen, nicht alſo ſoweit ſie etwa aſſoziierte Vorſtellungen zu ihrem Inhalte haben, in Betracht. Daher darf ich ſie kurz als Bedeutungsgefühle bezeichnen.

Die Frage nach dem Verhältnis von Bedeutungsvorſtellungen und Bedeutungsgefühlen betrifft eine weſentliche Seite am äſthetiſchen Verhalten. Je nach der Antwort auf dieſe Frage erhält das äſthetiſche Verhalten ein mehr gefühls- oder mehr vorſtellungsmäßiges Ausſehen. Hier muß es ſich entſcheiden, ob das äſthetiſche Verhalten unter der Herrſchaft des Gefühls ſteht, oder ob es in ausſchlaggebender Weiſe an der Mattheit, Dünnheit, Bläſſe des Vorſtellens teilnimmt; ob es ſich unſerem Bewußtſein als ein in ſeinem Geſamteindrucke gefühlmäßiges Erleben aufdrängt, oder ob es, wenigſtens in gewiſſen Geſtaltungen und Teilen, dem theoretiſchen Betrachten, den Vorgängen des Erkennens nahe ſteht.

Der Typus des Sowohl-Alsauch.

11. Es iſt unmöglich, eine für alle äſthetiſchen Gegenſtände gleichlautende Beantwortung der aufgeworfenen Frage zu geben. Vielmehr heben ſich, ſo will mir ſcheinen, zunächſt zwei Typen jenes Verhältniſſes hervor. Der eine Typus iſt vorzugsweiſe in der bildenden Kunſt und Dichtung, der andere in der Tonkunſt zu Hauſe.

Der eine Typus beſteht darin, daß ſich an die ſinnliche Wahrnehmung zunächſt die Bedeutungsvorſtellung und an dieſe wieder Bedeutungsgefühle ſchließen. Es iſt der Typus des Sowohl-Alsauch.

Man nehme ein Bildhauerwerk. Indem ich den bekannten betenden Knaben ſehe, iſt mit der Geſichtswahrnehmung ſofort die Bedeutungsvorſtellung verſchmolzen: nackter Knabe, Haupt und Arme im Gebet zum Himmel erhebend. Doch dabei bleibt es nicht. Sobald das äſthetiſche Betrachten nicht oberflächlicher Art iſt, tritt zu dieſer Bedeutungsvorſtellung ein Bedeutungsgefühl hinzu: das Gefühl kindlichen, unſchuldigen, inbrünſtigen Flehens. Und ohne Zweifel drängt ſich, je inniger das äſthetiſche Betrachten iſt, umſomehr dieſes Gefühl in den Blickpunkt, in den Vordergrund des Bewußtſeins; das Gefühl wird zu ſeinem Hauptintereſſe. Die Bedeutungsvorſtellung erſcheint dem Bewußtſein nur wie eine Hilfe, wie ein vermittelndes Glied.

Wenn wir in einem Gedichte die Wörter: Vater, König, Fuß, Turm, Abgrund, Buch, reiten, helfen, ſchreien u. dgl. hören, ſo verſchmilzt mit der Gehörswahrnehmung ſofort die Bedeutungsvorſtellung. Sind nun im Gedichte die Worte gehörig gewählt und aneinandergefügt, ſind insbeſondere durch die vorangehenden Worte Stimmungen und Gefühle in Fluß gebracht, ſo wird es nicht fehlen, daß mit den Bedeutungsvorſtellungen ſich Bedeutungsgefühle verbinden: etwa der Reihe nach entſprechend den genannten Wörtern die Gefühle des liebenden Beſchützens, des milden Herrſchens, des erbarmungsloſen Niedertretens, des kühnen Emporragens, des Drohens, des Tiefſinnigen, des Mutigen, des Erbarmens, der Verzweifelung. Und auch hier drängen ſich bei wirklich dichteriſcher Handhabung der Sprache die Gefühle mit Betonung und Übergewicht ins Bewußtſein, derart, daß die Wortbedeutungsvorſtellungen ſich dem Bewußtſein nur wie ein Vorübergehendes, wie ein Bindeglied, die Bedeutungsgefühle dagegen als Intereſſe und Ziel geltend machen. Ich will übrigens keineswegs geſagt haben, daß das Geſagte von allen Worten einer Dichtung gilt. Es wird ſofort gezeigt werden, daß es ſich auch anders verhalten kann.

Wir ſtehen vor einer Kirche, wir betrachten Portal, Pfeiler, Fenſter, Turm. Auch hier findet der Typus des Sowohl-Alsauch ſtatt. Jedem Betrachter knüpft ſich zunächſt die bauliche Bedeutung an das Geſichtsbild. Mit mächtigem Überwiegen aber tritt die Fülle der ſymboliſchen Strebungen und Stimmungen hinzu (wie ſpäter dargelegt werden wird). Und ähnlich iſt es, wenn wir ein Glas, eine Lampe, einen Stuhl künſtleriſch betrachten. Dieſe Dinge haben zunächſt ihre ſozuſagen proſaiſche Bedeutung; zugleich aber rufen ſie uns zu ſymboliſcher Beſeelung auf (wie wir weiterhin ſehen werden); und dieſe

ſymboliſche Beſeelung bedeutet eben Verſchmelzung mit einer weit überwiegenden Fülle von Bedeutungsgefühlen.

Will man für dieſen Typus eine Formel gebrauchen, ſo kann man ſchreiben: SW + BV + BG. Die Zeichen bedeuten hier der Reihe nach: Sinneswahrnehmung, Bedeutungsvorſtellung, Bedeutungsgefühl.

Der Typus der fehlenden Vorſtellung.

12. Der zweite Typus umfaßt alle Fälle, wo ſich an die ſinnliche Anſchauung ohne Bedeutungsvorſtellung ſofort das Bedeutungsgefühl ſchließt. Ich will ihn kurz den Typus der fehlenden Vorſtellung nennen. Allerdings kommt er nur annäherungsweiſe vor.

Wir haben hier daran zu denken, daß in der Tonkunſt die dinglichen, alſo die wichtigſten Bedeutungsvorſtellungen fehlen (S. 117 f.). Während vor allem in der bildenden Kunſt die Bedeutungsgefühle in den dinglichen Bedeutungsvorſtellungen ihre Grundlage haben, knüpfen ſich hier die Bedeutungsgefühle ohne ſolches Mittelglied an den Gehörseindruck. Wenn uns Töne weich und ſehnſuchtsvoll, oder tapfer und trotzig klingen, ſo ſchließen ſich dieſe Bedeutungsgefühle unmittelbar an das Gehörte an. Es iſt nicht einmal nötig, daß uns die Töne als Volkslied, als Opernarie, als zu einer Sonate gehörig u. ſ. w. gewiß geworden ſind. Völlig freilich fehlen auch hier die Bedeutungsvorſtellungen nicht. Ich höre die Töne als menſchliche Stimme, als herrührend von Geige oder Trompete; ich erkenne die Töne als laut, leiſe, anſchwellend, abnehmend u. ſ. w. Allein was auch an ſtofflichen und techniſchen Bedeutungsvorſtellungen (S. 118 f.) vorkommen mag, ſo bilden ſie doch keine Unterlage, kein Mittelglied für die Bedeutungsgefühle. Sie ſtehen zu dieſen nur im Verhältnis des Nebenbei. Der unmittelbare Gehörseindruck als ſolcher iſt für die Bedeutungsgefühle entſcheidend. Ohne dazwiſchentretendes Bedeutungswiſſen hören wir aus einem Lied eine jubelnde, aus einem andern eine entſagende Seele heraus. Ganz anders in der bildenden Kunſt. Wenn mir z. B. eine menſchliche Geſtalt dargeſtellt wird, ſo muß zunächſt ein Wiſſen von dem, was der Menſch im Zuſammenhange der Dinge bedeutet, und von dem, was ſeine Glieder erfahrungsgemäß für eine Bedeutung haben, vorhanden ſein. Mag auch dieſes Wiſſen nur in der Form einer augenblicklichen Bekanntheitsgewißheit auftreten, ſo iſt doch in dieſer Form eine reiche Fülle von Vorſtellungen dunkel zuſammengedrängt. Eben dieſe vermittelnden Vorſtellungen fehlen für die Bedeutungsgefühle in der Tonkunſt.

Ähnliches ließe ſich auch mit Rückſicht auf Ornament und Rhythmus ausführen. Aber auch die Worte der Dichtung ſcheinen

mir zum Teil hierher zu gehören. Worte, die Gefühle bezeichnen, und mit denen wir unzählige Mal die Bedeutung von Gefühlen verknüpft haben, können im Zuſammenhange der Dichtung ſo wirken, daß ſich unmittelbar an ſie Bedeutungsgefühle ſchließen. Wenn es z. B. in Schillers Gedicht „Sehnſucht“ gegen Ende heißt: „Du mußt glauben, du mußt wagen“, ſo wird wohl, insbeſondere infolge der Richtung, die unſere Gefühlserregung durch alles Vorangegangene genommen hat, durch die Worte „glauben“ und „wagen“ unmittelbar das entſprechende tapfere Bedeutungsgefühl ausgelöſt werden. Aber es braucht gar nicht einmal eine ſolche Vorbereitung der Gefühle vorangegangen zu ſein. Schillers Gedicht „Das Glück“ beginnt: „Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt ſchon liebten!“ Wenn ſich der Leſer in angeregter dichteriſcher Stimmung befindet, ſo werden ſofort das erſte Wort „ſelig“ und ebenſo die weiteren Worte „gnädig“ und „liebten“ ohne Vorſtellungszwiſchenglied die entſprechenden Gefühlsbewegungen erzeugen. So fällt alſo die Dichtung auch den Worten nach zu einem Teile unter den zweiten Typus.

Der zweite Typus kann durch die Formel SW + BG dargeſtellt werden.

Der Typus der gefühlskahlen Vorſtellung.

13. Sollte es noch einen dritten Typus geben, ſo könnte dieſer nur darin beſtehen, daß ſich mit der ſinnlichen Anſchauung Bedeutungsvorſtellungen verknüpfen, die nicht von entſprechenden Bedeutungsgefühlen begleitet werden; kurz geſagt alſo: gefühlskahle Bedeutungsvorſtellungen. Die Formel für dieſen dritten Typus wäre: SW + BV.

Gäbe es einen ſolchen Typus, ſo würde deſſen Betrachtung beſonders wichtig ſein. Denn von dieſem Typus würde eine Gefährdung der Gefühlsherrſchaft im äſthetiſchen Verhalten ausgehen. Das Vorſtellen ſcheint in einem ſolchen Falle das Gefühl zu verdrängen, derart daß mindeſtens gefühlskahle Stellen und Abſchnitte im Verlaufe des äſthetiſchen Verhaltens vorkommen.

Die Dichtkunſt ſcheint nun in der Tat dieſen dritten Typus — ich will ihn den Typus der gefühlskahlen Vorſtellung nennen — aufzuweiſen. Iſt doch die Dichtkunſt weit mehr als jede andere Kunſt in ihrer Eigenart durch die Natur der Vorſtellungen und ihres Verlaufes beſtimmt. Außerhalb der Dichtkunſt kann es zu gefühlsbaren Vorſtellungen nur in dem Falle kommen, daß der Künſtler ein mittelmäßiges oder ſchlechtes Werk geliefert hat. In der Dichtkunſt dagegen kommen auch die vortrefflichſten Schöpfungen häufig nicht völlig

ohne ſolche Vorſtellungen aus. Beſonders wenn der Stoff der Dichtung von gewiſſer Beſchaffenheit iſt, tritt der dritte Typus in reichlicher Weiſe ein.

Theoretiſche Menſchen in Dichtungen.

In drei Beziehungen kommen gefühlskahle Vorſtellungen auch in guten Dichtungen vor. Ich betrachte erſtens die Charaktere in der Dichtung. Es gibt Charaktere, die von Gefühl und Leidenſchaft ſtrotzen, deren Seelenleben beſtändig unter dem Einfluß von Wallungen und Stimmungen ſteht. Es gibt aber auch andere, in denen das Gefühlsmäßige zurücktritt, dagegen klare Überlegung und affektloſe Verſtandesarbeit das Ausſchlaggebende iſt. Stellt der Dichter Menſchen dieſer zweiten Richtung dar, ſo wäre es offenbar verkehrt, wenn der Leſer ſich das Innenleben ſolcher Perſonen nach den verſtandesklaren, gefühlsbaren, affektloſen Seiten mittelſt gefühlsmäßigen Erlebens gegenwärtig machen wollte. Sollen mir Luiſe und Ferdinand in ihrer Liebe, Angſt, Seelennot dichteriſche Geſtalten werden, ſo muß ich entſprechende Gefühlserregungen aufbieten; ſoll mir dagegen der Sekretär Wurm mit ſeinen verſtandeskalten Berechnungen und Punkt für Punkt fortſchreitenden Auseinanderſetzungen (wie er ſich etwa in der erſten Szene des dritten Aktes zeigt) vor Augen treten, ſo werde ich, um ihn nach dieſen Seiten dichteriſch zu verſtehen, bei den entſprechenden Vorſtellungen ſtehen bleiben; es wäre verfehlt, zu dieſem Zwecke zu Stimmungen, Gefühlen, Leidenſchaften zu greifen und ſie in mir zu beleben.

Um ein recht ſtarkes Beiſpiel zu geben, erinnere ich an Bourgets Roman „Disciple“. Sowohl der Philoſoph Adrien Sixte wie auch ſein Schüler Robert Greslou werden uns, wenn auch nicht ausſchließlich, ſo doch in den erſten Teilen der Dichtung überwiegend, als gefühlskalte Analytiker, als in Beobachten, Zergliedern, Experimentieren, überhaupt in klarbewußtes Verſtandesarbeiten aufgehend dargeſtellt. Es leuchtet ein, daß der Leſer, wenn er dieſen beiden Geſtalten den ihnen nach der bezeichneten Richtung zugehörigen Inhalt geben will, keiner Gefühlserlebniſſe bedarf, ſondern ſich nur die in jener Richtung liegenden Betätigungsweiſen des Wahrnehmens, Vorſtellens, Denkens vorzuſtellen braucht. Ähnliches wäre zu ſagen über die Hauptperſon in Stendhals Roman „Le Rouge et le Noir“. Julians Seelenleben iſt in hohem Grade Verſtandes- und Gedankenarbeit. Zu ſeiner Natur gehört als Hauptintereſſe das peinliche Beobachten und Zergliedern ſeiner ſelbſt und der ihn umgebenden Perſonen und das kühle Ziehen von Folgerungen aus den an dieſe Zergliederungen geknüpften Ge-

danken für ſein Handeln. Der Leſer hat ſonach die Aufgabe, ſich dieſe Art Vorſtellungstätigkeit als Julian eigentümlich vorzuſtellen. Gefühle bleiben hierbei aus dem Spiele. So wird alſo ein nicht unbedeutender Teil des Seelenlebens der dichteriſch dargeſtellten Perſonen dem Leſer zum Gegenſtande, ohne daß Gefühlsbewegungen daran teilnähmen.

Gefühlskahle Reden der dargeſtellten Perſonen.

Ein anderer Fall kann dort eintreten, wo der Dichter ſeine Perſonen genau ſo ſprechen läßt, wie ſie im gewöhnlichen Leben wirklich ſprechen. Auf dem Boden des Tatſachenſtils, der bis zum Naturalismus geſteigert ſein kann, werden die Reden der Perſonen, wenn ſie wörtlich angeführt ſind, leicht derart proſaiſch, trocken, gefühlsbar ausfallen müſſen, daß es völlig verkehrt wäre, wenn der Leſer oder Hörer zu ihrer Vergegenwärtigung in ſeinem Bewußtſein Bedeutungsgefühle verwenden wollte. Wenn z. B. der dargeſtellte Charakter ein nüchterner, phantaſieloſer, gewöhnlicher Menſch iſt, der ſich mager und tatſächlich auszudrücken liebt, ſo wäre es verfehlt, wenn der Dichter ihm, falls es ſich um einfache Mitteilung und Erzählung, um Dinge des Alltags handelt, Worte in den Mund legen wollte, die im Leſer oder Zuhörer Bedeutungsgefühle zu erwecken geeignet ſind. Aber auch weniger gewöhnliche, ja hochbedeutende Menſchen drücken ſich, wenn es ſich um Berichten von Tatſachen, um Erörtern irgend einer Frage handelt, häufig ſo aus, daß in ihren Reden wenig oder kein Gefühlsklang zu ſpüren iſt. Man ſieht: auch bei guten Dichtern muß es auf dem Boden des ſogenannten realiſtiſchen und naturaliſtiſchen Stils häufig vorkommen, daß den wörtlich angeführten Reden ihrer Perſonen gefühlsbare Bedeutungsvorſtellungen entſprechen.

Dabei iſt noch eins zu bedenken. In ſolchen Reden können auch Worte vorkommen, die Gefühle ausdrücken oder doch als einen Teilinhalt in ſich enthalten; etwa Worte wie Liebe, Geduld, Schönheit, Scherz, fröhlich, geizig, gnädig, ſtreben, weinen u. ſ. w. Sobald ſolche Worte nicht mit Nachdruck und Bedeutſamkeit hervortreten, erwecken ſie im Leſer nur die oft erwähnte Bekanntheitsgewißheit. In dieſem Falle bleiben jene Worte, trotzdem daß ſie Gefühle bezeichnen, dennoch ohne entſprechendes Bedeutungsgefühl. Jene Bekanntheitsgewißheit kann nicht als ein Bedeutungsgefühl gelten. Nur wenn jene Worte ſich infolge des ganzen Zuſammenhangs ſo nachdrucksvoll geltend machen, daß der Leſer veranlaßt wird, ſich die damit gemeinten Gefühle wirklich zu vergegenwärtigen, dann iſt zur Bedeutungsvorſtellung auch Bedeutungsgefühl hinzugekommen.

Man nehme z. B. Ibſens Bund der Jugend. Die Geſpräche ſogleich im erſten Akte über allerhand örtliche Verhältniſſe und kleine politiſche Angelegenheiten ſind bezeichnend und treffend für die Perſonen, die ſie führen, aber gerade um deswillen von gefühlskahler Art. Man merkt das beſonders deutlich, wenn man mit der Sprache dieſes Luſtſpiels etwa die vielſagende, hintergrundreiche Sprache der ſpäteren Dramen vergleicht. Oder man vergegenwärtige ſich Sudermanns Schmetterlingsſchlacht. Zu der Schilderung der ſchmierigen Umwelt, in der das Stück ſpielt, gehört auch die niedrige, nachläſſige, ſich breit und behaglich im Gewöhnlichen und Unſaubern ergehende Ausdrucksweiſe. Dieſe Ausdrucksweiſe bringt es mit ſich, daß der Gefühlswert einer Menge von Worten und Sätzen gleich Null iſt. Der Leſer wird nicht veranlaßt, Bedeutungsgefühle aufzubieten, um den Sinn und Zuſammenhang einer großen Maſſe des dort Geſprochenen zu verſtehen.

Es iſt hier nicht meine Aufgabe, der Frage genauer nachzugehen, wie weit in der Dichtkunſt dieſe beiden Fälle verbreitet ſind. Es genügt hier, einzuſehen, daß es ſich hier nicht um Ausnahmen handelt, ſondern Erſcheinungen von großer Verbreitung bezeichnet ſind.

Gefühlskahles Erzählen.

Ein dritter Fall betrifft allein die erzählende Dichtkunſt. Es genügt hier, die Tatſache feſtzuſtellen, daß auch in trefflichen Erzählungen überaus häufig Stellen vorkommen, wo dem Erzählten im Leſer nur Bedeutungsvorſtellungen, nicht zugleich auch Bedeutungsgefühle entſprechen. Es iſt hier nicht der Ort, zu unterſuchen, ob in der Natur des künſtleriſchen Erzählens Bedingungen liegen, die es unter Umſtänden rechtfertigen oder doch nahelegen oder vielleicht wenigſtens entſchuldigen, daß die erzählende Darſtellung ſtellenweiſe derart gefühlskahl verläuft. Hier iſt es genug, wenn die Tatſache ausgeſprochen wird, daß ſelbſt bei Erzählern, die zu den beſten gehören, allenthalben derartige Stellen zu finden ſind.

Solche Stellen entſtehen nicht bloß dort, wo der Erzähler ſich lauter Worte bedient, die keinen Gefühlsinhalt haben. Sondern wie im vorigen Falle iſt auch hier zu beachten, daß auch gefühlsbezeichnende Worte vom Erzähler mit ſo wenig Nachdruck, in ſo gleichgültiger und gewöhnlicher Weiſe gebraucht werden können, daß in dem Leſer bloßer Bekanntheitseindruck entſteht, ohne daß ihm das entſprechende Gefühl wirklich gegenwärtig würde. In ſolchem Falle hat der Erzähler es unterlaſſen, durch Wortwahl und Wortfügung ſeinen Ausdrücken eine über das Gewöhnliche und Abgenützte derart

hinausgehende Kraft und Eigenart zu geben, daß der Leſer dazu gebracht würde, den Gefühlsgehalt der Worte nicht bloß in der abgekürzten Form der Bekanntheitsgewißheit in ſich anzudeuten, ſondern ihn in Gefühlsform zu vollziehen. Der Bekanntheitseindruck kann im äſthetiſchen Verhalten wohl die Bedeutungsvorſtellung, niemals aber das Bedeutungsgefühl erſetzen.

Dieſer Mangel an Gefühlskraft hängt häufig gerade mit Vorzügen der Erzählungskunſt zuſammen. Gerade das Streben nach Einfachheit und Schlichtheit im Ausdruck, nach behaglichem und klarem Erzählungsfluß, die Scheu vor gekünſteltem, übertriebenem, geſchwollenem Stil legt naturgemäß die Gefahr nahe, daß eine Menge von Worten und Wendungen gebraucht wird, die dem Leſer ſo bekannt und geläufig ſind, daß es in ihm bei der Bekanntheitsgewißheit bleibt und ſich ihm der Aufwand einer Gefühlsvergegenwärtigung überhaupt nicht einmal nahe legt. Man ſehe ſich etwa einmal Wielands Agathon oder Goethes Wahlverwandtſchaften oder Heyſes Kinder der Welt darauf hin an, und man wird viele Stellen finden, die an ſich gefühlskahl ſind.

Der Typus der gefühlskahlen Vorſtellung, in Übereinſtimmung mit der Gefühlsherrſchaft im äſthetiſchen Verhalten.

14. Die betrachteten drei Fälle genügen, um darzutun, daß der Typus der gefühlskahlen Vorſtellung wenigſtens im Reiche der Dichtung eine weite Verbreitung hat; und nicht nur etwa in Dichtungen geringen Ranges, nicht nur als Zeichen von geringem Können und von Sinken der Dichterkraft.

Dieſe Tatſache gibt zu denken: Wenn ein nicht unerheblicher Teil der dichteriſchen Worte nur durch Vorſtellungen oder durch deren Abkürzung, die Bekanntheitsgewißheit, alſo ohne Bedeutungsgefühle, von uns vergegenwärtigt wird, ſo ſcheinen zahlreiche Strecken im äſthetiſchen Verhalten überhaupt des gefühlsmäßigen Charakters zu entbehren. Läßt ſich dann die herrſchende Stellung des Gefühls im äſthetiſchen Verhalten behaupten? Läßt ſich dann noch die Forderung aufrecht erhalten, daß im äſthetiſchen Verhalten das Vorſtellen durch das Gefühl überwogen, gleichſam verſchlungen werde, und daß für das Bewußtſein der Eindruck entſtehe, das äſthetiſche Verhalten habe im Gefühl gleichſam ſein Leben und Element? Von dieſer Forderung wird an ſpäterer Stelle eingehend zu handeln ſein. Hier kommt es nur darauf an, zu zeigen, daß, wenn auch ein Teil der dichteriſchen Worte in unſerem Bewußtſein durch bloße Vorſtellungen und deren Abkürzung, ohne entſprechende Bedeutungsgefühle, vertreten iſt, jene Forderung dennoch erfüllt werden kann.

Wenn nämlich auch gewiſſe Bedeutungsvorſtellungen in der Dichtung keine ihnen entſprechenden Bedeutungsgefühle aufzuweiſen haben, ſo wäre es doch möglich, daß dieſe an ſich gefühlskahlen Stellen auf Umwegen mit Gefühlen ausgeſtattet werden, derart daß ſie für unſer Bewußtſein doch den Eindruck des Gefühlsmäßigen machen. Und ſo iſt es in der Tat.

Mittelbare Bedeutungsgefühle.

Ich ſetze alſo voraus, daß gewiſſe Wortreihen in einer Dichtung an ſich gefühlskahl ſind, d. h. daß die ihnen entſprechenden Bedeutungsvorſtellungen unmittelbar keine Bedeutungsgefühle wachrufen. Da iſt es nun möglich, daß ſich auf mittelbare Weiſe Bedeutungsgefühle hinzugeſellen. Durch die unmittelbaren Bedeutungsvorſtellungen nämlich werden zunächſt andere Vorſtellungsreihen erweckt; man kann ſie mittelbare Bedeutungsvorſtellungen nennen. Dieſe führen dann ihrerſeits Bedeutungsgefühle mit ſich. Und es iſt nun weiter möglich, daß dieſe mittelbaren Bedeutungsgefühle in das Bewußtſein mit ſolcher Stärke und ſolchem Gewicht eintreten, daß ſie die Vorſtellungen überwiegen und das Bewußtſein ſo feſſeln, daß der ganze Vorgang ſich weſentlich im Gefühl zu vollziehen ſcheint. Solche mittelbare Bedeutungsgefühle finden ſich allenthalben in den Dichtungen; auch dort, wo ſchon unmittelbare Bedeutungsgefühle vorkommen. In dieſem Falle verſtärken natürlich jene die ſchon ohnehin vorhandene Gefühlsmaſſe.

Man kann — immer mit Rückſicht auf die Dichtung — mittelbare Bedeutungsgefühle doppelter Art unterſcheiden. Ich nenne ſie kurz Zuſammenhangsgefühle und Gefühle von der künſtleriſchen Auffaſſung.

Zuſammenhangsgefühle.

15. Zuſammenhangsgefühle entſtehen, wenn Wortreihen neben den unmittelbaren Bedeutungsvorſtellungen auch durch den Zuſammenhang dieſer mit dem Charakter, der Lage, der Umgebung, den Plänen und Schickſalen der in Frage ſtehenden Perſonen oder auch durch ſachliche Zuſammenhänge anderer Art Vorſtellungsreihen erwecken, die nun ihrerſeits Bedeutungsgefühle mit ſich führen. Derartige Zuſammenhangsgefühle können nun ſelbſtverſtändlich auch durch gefühlskahle Wortreihen hervorgerufen werden.

Wenn z. B. ein grübelnder Kopf in ſeinem Beobachten, Zergliedern, Überlegen ſo geſchildert wird, daß der Leſer merkt, wie ſehr jener ſich damit quält, herunterbringt, ſein Glück zerſtört, andere unglücklich macht u. dgl., ſo treten mit den an ſich gefühlsleeren Vorſtellungen andere Vorſtellungen in Verbindung, denen ſtarke Gefühle

entſprechen. Zuſammenhangsgefühle vermögen ſo den an ſich gefühlsbaren Wortreihen Gefühlscharakter zu geben. Oder man denke an proſaiſche Reden, die in einer aufregenden, gefahrvollen Lage geführt werden; etwa wie im dritten Akt des zweiten Teiles des Björnſonſchen Dramas „Über unſere Kraft". Was die Fabriksbeſitzer hier verhandeln, iſt naturgemäß reich an gefühlskahlen Stellen. Aber der Gefühle, die aus dem Verhältnis des Geſprochenen zu der aufregenden Lage fließen, gibt es eine ſolche Menge, daß ſich auch die an ſich gefühlskahlen Wortreihen gleichſam in den Gefühlsſtrom einbetten. Ebenſo kann ein Erzähler mit trockenen, nüchtern tatſächlichen Worten ein Ereignis berichten, das von dem Leſer gemäß den im Vorangegangenen enthaltenen Vorbereitungen in Beziehung zu gemütsbewegenden Vorſtellungsreihen geſetzt wird. Der Leſer fühlt, indem er die an ſich gefühlskahlen Worte lieſt, zugleich die Aufregungen, Leidenſchaften, die das berichtete Ereignis in ſich ſchließt oder zur nächſten Folge hat.

Wenn ich den Wert ſolcher Zuſammenhangsgefühle für die an ſich gefühlskahlen Wortreihen anerkenne, ſo iſt damit natürlich nicht geſagt, daß der Dichter ſich auf dieſe Hilfe verlaſſen dürfe und ſich nicht zu bemühen brauche, die unmittelbaren Bedeutungsvorſtellungen der Worte möglichſt gefühlswertig zu machen. Der Leſer empfindet die Gefühlskahlheit von Wortreihen ſofort als einen böſen Mangel, ſobald dieſe Kahlheit ſich nicht durch den dargeſtellten Stoff und Charakter oder mit Rückſicht auf den angewandten Stil rechtfertigt oder doch wenigſtens mit Vorzügen des Stiles der Darſtellung zuſammenhängt.

Gefühle von der künſtleriſchen Auffaſſung

16. Zweitens hat man daran zu denken, daß, wie der Künſtler überhaupt, ſo auch der Dichter ſeine ſubjektive Auffaſſung, ſeine gedanken- und gefühlsmäßige Stellung zu Welt und Dingen in die Darſtellung hineinarbeitet. So geſchieht es, daß, indem wir die Worte der Dichtung nach ihrer unmittelbaren Bedeutung auf uns wirken laſſen, wir zugleich auch die darin anklingende, zwiſchen den Worten und Zeilen herauszuhörende ſubjektive Stellung des Dichters zum Gegenſtande in uns aufnehmen. So treten zu den unmittelbaren Bedeutungsvorſtellungen mittelbare, dahinterliegende, wie aus dem Hintergrunde zu uns ſprechende. Und dieſe können derart mit Gefühlen verknüpft ſein, daß ſie auch ſolche Wortreihen, die ihrer unmittelbaren Bedeutungsvorſtellung nach gefühlsleer ſind, mit Gefühlen ausſtatten.

Wenn wir etwa Hebbels Maria Magdalena leſen, ſo erzeugen wir nicht nur diejenigen Vorſtellungen und Gefühle in uns, die dem,

was die Perſonen des Stückes reden und tun, unmittelbar entſprechen, ſondern auch eine Menge anderer Vorſtellungen und Gefühle, die das aus der Auffaſſungsweiſe des Dichters in die Reden und Handlungen des Dramas Hineingearbeitete wiedergeben. Mit den Worten der Perſonen tönt allerhand über Schickſal, Weltlauf, Menſchenwert mit, was nicht zu den Gefühlen und Gedanken der ſprechenden Perſonen gehört, ſondern die Stellung des Dichters zu Schickſal, Weltlauf, Menſchenwert bedeutet. Die harte, beengende, niederdrückende, das Sinnloſe hervorkehrende Grundſtimmung liegt gleichſam hinter den Worten der Perſonen als ein über das, was ſie jedesmal geradezu ſagen, hinausgehender Beſtandteil.

Die zweite Art der mittelbaren Bedeutungsgefühle kann nun ſelbſtverſtändlicher Weiſe auch dort entſtehen, wo an ſich gefühlskahle Wortreihen vorliegen. Es könnte z. B. in die Darſtellung der Grübeleien eines kalten Analytikers die auf Rechnung des Dichters kommende Stimmung hineingearbeitet ſein, wie ſinnlos, zwecklos, verkehrt, wüſt das Menſchliche verläuft.

Es kommt alſo darauf an, ob der Dichter, wo er an ſich gefühlskahle Wortreihen gibt, in der trockenen Weiſe der Wiſſenſchaft oder eines gleichgültigen Berichterſtatters beſchreibt, oder ob er die Darſtellung durch ſeine ſubjektive Stellung zu den Vorgängen gefühlsmäßig belebt. In dieſem Falle werden dem Leſer, wenn dieſe mittelbare Gefühlsquelle kräftig ſtrömt, auch die an ſich gefühlskahlen Vorſtellungen den Eindruck der Gefühlsbelebtheit machen.

Die Gefühlsherrſchaft im äſthetiſchen Verhalten.

17. Wir ſehen alſo: auch der dritte Typus in dem Verhältnis von Bedeutungsvorſtellung und Bedeutungsgefühl bildet keine Gefahr für die Gefühlsherrſchaft im äſthetiſchen Verhalten. Sobald die an ſich gefühlskahlen Stellen vom Dichter in der gehörigen Weiſe behandelt werden, machen ſich auch hier die Bedeutungsgefühle für das Bewußtſein als das Wichtigere und Feſſelndere im Vergleich zu den Vorſtellungen geltend. So läßt ſich ſchon hier der allgemeine Satz ausſprechen: in welchem Umfang und welcher Stärke auch die Bedeutungsvorſtellungen im äſthetiſchen Verhalten vorkommen mögen, ſie werden für den Geſamteindruck des Bewußtſeins überall von den Bedeutungsgefühlen überwogen. Wo auch immer Vorſtellungsvorgänge für den Geſamteindruck des äſthetiſchen Bewußtſeins nackt und aufdringlich daliegen, dort findet kein vollgültiges äſthetiſches Verhalten ſtatt, ſei es daß die Schuld am Betrachter oder daß ſie am Künſtler liegt.

Das jetzt beſchriebene Gefühlsübergewicht bezieht ſich allein auf das in uns der Bedeutung der Gegenſtände Entſprechende. Nur die gegenſtändlichen Gefühle waren in Frage. Dazu kommen dann aber noch die teilnehmenden und zuſtändlichen Gefühle. Hier kommen Vorſtellungen überhaupt nicht als eine ſtreitig machende Partei in Betracht. Durch das Hinzutreten dieſer beiden Gruppen der perſönlichen Gefühle wird die Gefühlsherrſchaft im äſthetiſchen Verhalten allererſt vollendet. Die Vorſtellungen ſcheinen, wenn man dieſe beiden Gefühlsarten hinzunimmt, von der Gefühlserregung nahezu verſchlungen zu werden. Elſter legt ſeinen „Prinzipien der Literaturwiſſenſchaft" den Satz zu Grunde, daß die äſthetiſche Auffaſſung ſich von anderen Auffaſſungen nur durch die ſtärkere Hervorkehrung des Gefühls, durch die Betonung der Gefühlswerte des Lebens unterſcheide. Aus den vorausgegangenen Auseinanderſetzungen ergibt ſich, daß dieſer Satz eine wichtige Wahrheit enthält. Zugleich aber hat ſich gezeigt, wie ſehr es darauf ankommt, das Gefühlsübergewicht pſychologiſch genau zu faſſen uud in der richtigen Mitte zwiſchen Zuwenig und Zuviel feſtzulegen.[1])

Die Gefühlsverähnlichung der Vorſtellungen.

18. Man könnte fragen: wie iſt denn die Gefühlsherrſchaft möglich angeſichts der doch ſo völlig anderen Natur des Vorſtellens? Gibt ſich denn das Vorſtellen nicht als eine ſtörende Geſellſchaft, als eine gegen die Gefühlsnatur ankämpfende und den Gefühlseindruck durchlöchernde Macht zu ſpüren? Dieſe Frage führt auf eine Eigenſchaft ſämtlicher Vorſtellungen im äſthetiſchen Verhalten (mögen ſie gefühlsimmanent oder ſelbſtändig, Bedeutungsvorſtellungen oder aſſoziierter Art ſein), die ich bisher nur geſtreift habe.

Wären die äſthetiſchen Vorſtellungen deutliche und logiſch geordnete Begriffe, ſo würde jene Gefühlsherrſchaft niemals zu ſtande kommen können. Die Vorſtellungen würden dann die Gefühle verdünnen, auflockern, untergraben. Der durchaus gefühlslebendige Geſamteindruck des äſthetiſchen Verhaltens iſt nur dadurch herſtellbar, daß wir die einzelne Vorſtellung nicht als nach ihren Merkmalen genau zergliedertes und in ſich logiſch verknüpftes Gebilde und die Reihen von Vorſtellungen gleichfalls nicht als reinlich eingeteilte und logiſch geordnete Ganze im Bewußtſein haben. Vielmehr tragen die äſthetiſchen Vorſtellungen ein dunkel verdichtetes und verhältnismäßig ungeordnetes,

[1]) ERNST ELSTER, Prinzipien der Literaturwiſſenſchaft. Bd. 1. Halle 1897. S. 13 f.

in der Ordnung aufgelockertes Gepräge. Sie zeigen auf dieſe Weiſe an ſich ſelbſt eine gewiſſe Gefühlsverähnlichung. Nur hierdurch iſt jene Gefühlsherrſchaft möglich, durch die ſich das äſthetiſche Verhalten kennzeichnet.

An dieſer Stelle kommt ſonach ein Gedanke zu ſeinem Rechte, der auf Leibniz zurückgeht und die Äſthetik der Schule Wolffs und der Aufklärungsphiloſophie beherrſcht: daß nämlich das Schöne auf dunklen, verworrenen Vorſtellungen beruhe. Entkleidet man dieſen Gedanken ſeiner intellektualiſtiſchen Einſeitigkeit, löſt man ihn aus ſeiner Verbindung mit der Überzeugung, daß alles Äſthetiſche in ſeinem Kerne ein Vorſtellen und Erkennen ſei, ſo zielt er auf ein Richtiges hin. In beſonders anſprechender Weiſe hat Mendelsſohn dieſen Gedanken erläutert.[1])

Der eingeſchränkte Sinn der Gefühlsverähnlichung.

Es wäre töricht, zu ſagen, daß der äſthetiſche Gegenſtand überhaupt einen dunklen und ungeordneten Eindruck machen ſolle. Die anſchauliche Seite der Gegenſtände verlangt vielmehr in der Regel Klarheit, Beſtimmtheit, durchſichtige Gliederung. Nur von dem Vorſtellungsinhalte gilt das Merkmal des Verdichteten, Dunklen, nicht ſtreng Geordneten; und auch von ihm nur in eingeſchränkter Weiſe. Es wäre verkehrt, zu behaupten: der Vorſtellungsinhalt ſolle immer ſo weit als möglich verdunkelt und ungeordnet gemacht werden; je dunkler alſo und ungeordneter die Vorſtellungen ſeien, um ſo größere Wirkſamkeit komme ihnen in äſthetiſcher Hinſicht zu. Vielmehr muß die Eigenſchaft des Dunklen und Ungeordneten in einem weiten Spielraum genommen werden. Man ſtelle ſich vor: welch eine weite Entfernung beſteht zwiſchen den ganz ungefähren Vorſtellungsandeutungen, die den wogenden Stimmungen eines Tonſtückes innewohnen, und den verhältnismäßig beſtimmten Vorſtellungen, die wir mit dem Bildnis eines Mannes verbinden! Oder wie weit liegt nicht die verhältnismäßige Klarheit der Vorſtellungen, die Schillers Spaziergang in uns erweckt, von der wehenden, wallenden Beſchaffenheit der Vorſtellungen ab, die wir beim Leſen von Goethes Nachtgeſang bilden! Das Gemeinſame ſämtlicher Vorſtellungen im äſthetiſchen Verhalten beſteht lediglich in dem Gegenſatze zu den in allen Teilen genau beſtimmten, klar und ſtreng auseinandergelegten und ebenſo ſtreng verknüpften, im Intereſſe des Erkennens nach logiſchem

[1]) Moses Mendelssohn, Briefe über die Empfindungen. In den erſten Kapiteln.

Maßſtabe bearbeiteten Vorſtellungen. Im Vergleiche hiermit machen die äſthetiſchen Vorſtellungen einen mehr ins Unbeſtimmte und Dunkle zuſammengezogenen Geſamteindruck; ſie wirken mehr als ungeteilte Ganze; ſie ſtellen eine aufgelockerte Ordnung dar. Nur einen richtigen Kern alſo hat es, wenn Novalis ſagt, daß der Dichter, während der Philoſoph alles ordne, alle Bande auflöſe.[1]) Man darf ſonach von der Gefühlsverähnlichung der äſthetiſchen Vorſtellungen reden. Und nur vermöge dieſer gefühlsähnlichen Beſchaffenheit iſt es möglich, daß die Vorſtellungen in den Gefühlsbewegungen aufzugehen, von ihnen mitgenommen und überdeckt zu werden ſcheinen. Ohne dieſe Gefühlsverähnlichung würden die Vorſtellungen aus dem Gefühlsverlaufe als ſpröde, widerſtrebende Beſtandteile heraustreten.

Jedweder äſthetiſche Gegenſtand zeigt nach ſeinem Vorſtellungsinhalte dieſe Gefühlsverähnlichung. So klar und beſtimmt ſich uns auch eine ſei es wirkliche oder gemalte Landſchaft darbietet, ſo ſind wir doch weit entfernt davon, bei Wolken, Sonnenglanz, Kornfeld, Bach u. ſ. w. die in ihre genauen Merkmale auseinandergelegten und zu einem ſtreng geordneten Ganzen verknüpften Begriffe von Wolke, Sonnenlicht u. ſ. w. im Bewußtſein zu haben. Vielmehr bietet jede von den dieſen Gegenſtänden entſprechenden Vorſtellungen ſich uns als ins Einfache und Ganze zuſammengezogen, als ungeteilt und verdichtet dar. Und noch weniger natürlich kann davon die Rede ſein, daß die in der Landſchaft uns entgegentretenden Vorſtellungsinhalte unter einander eine logiſch geordnete Verknüpfung zeigten. Ganz Ähnliches iſt zu ſagen, wenn wir den David des Michelangelo oder Lionardos Monna Liſa betrachten. Wer ſich dabei den Charakter der dargeſtellten Perſönlichkeit nach ſeinen einzelnen Zügen geordnet zurechtlegt, iſt aus der äſthetiſchen Betrachtung herausgefallen. Natur, Temperament, Geiſtesart, Gemüts- und Willensbeſchaffenheit — dies alles drängt ſich im Anſchauen als ein verdichtetes, zuſammengewachſenes Ganzes auf. In der Dichtkunſt ſind es vorzugsweiſe Ode, Hymne, Dithyrambus, ſodann aber auch das Volkslied und die Ballade, wo ſich Dunkelheit und Aufhebung des logiſchen Zuſammenhanges in beſonders weitgehender Weiſe entfalten. Man denke etwa nur an Wanderers Sturmlied und die Harzreiſe von Goethe, an Klopſtocks oder Hölderlins Oden, an die antiken Chöre, an Pindar und Horaz. Hier können

[1]) Novalis, Werke. Ergänzungsband herausgegeben von Bruno Wille. Leipzig 1901. S. 385.

die Vorſtellungen ſo ſehr den Charakter des Hingehauchten, Wehenden und Schwebenden, des Anklingenden und Abgrundartigen, des Unausſprechlichen und Überſchwenglichen haben, daß ſie ſich muſikaliſchen Stimmungen annähern. Und auch nach der Seite des Abgeriſſenen, Durcheinandergeworfenen, Stoßartigen, Plötzlichen kann in den genannten Dichtungsgattungen ein Äußerſtes erreicht werden. Aber auch der ſchlichte Erzähler und der im Tatſachenſtil dichtende Dramatiker gibt uns das Gegenteil von zerlegten und logiſch verknüpften Vorſtellungen. Sobald der Erzähler oder Dramatiker begrifflich erörtert, wiſſenſchaftlich zergliedert, auf logiſche Genauigkeit ausgeht, empfinden wir dies als entſchiedene Störung. Auch im ausgeprägteſten Tatſachenſtil werden uns die Vorſtellungen als dichte, in ſich zuſammengedrängte Gebilde und in freier, relativ unlogiſcher Beweglichkeit dargeboten.

„Gefühl" in ſeinem Verhältnis zu Luſt und Unluſt.

19. Noch einen Punkt gilt es hier klarzuſtellen. Es fragt ſich: wie verhält ſich das, was ich bisher immer Gefühl genannt habe, zu Luſt und Unluſt? Ohne Zweifel führen die äſthetiſchen Gefühle allenthalben Luſt und in gewiſſem Maße auch Unluſt mit ſich; aber ebenſo unzweifelhaft beſagen und umfaſſen ſie weit mehr als nur Luſt und Unluſt. Die äſthetiſchen Gefühle ſind gehaltvollere, weit mehr das ganze Selbſt betreffende, weit zuſammengeſetztere Vorgänge als Luſt und Unluſt; ſie ſind Gefühlserlebniſſe, Gemütsbewegungen. Im Vergleiche mit ihnen ſind Luſt und Unluſt leer, abſtrakt, formal.

Luſt und Unluſt begleiten alle Arten feeliſcher Vorgänge. Sie knüpfen ſich ebenſo ſehr an Wahrnehmungen wie Gedanken, an Erinnerungen wie Willensvorgänge. Und ſo ſind denn auch die Gemütsbewegungen von Luſt und Unluſt betont. Was wir als äſthetiſche Gefühle betrachtet haben, deckt ſich ſo wenig mit Luſt und Unluſt, daß dieſe vielmehr nur die allerſubjektivſte Seite daran bilden. Luſt und Unluſt kommt daher auch im äſthetiſchen Verhalten noch an vielen anderen Stellen vor. Schon das unmittelbare ſinnliche Wahrnehmen beim äſthetiſchen Betrachten iſt luſt- oder unluſtbetont. Das Grün der Wieſe, der Klang der Geige macht einen ſinnlich angenehmen Eindruck. Die dieſem ſinnlichen Wahrnehmen als ſolchem anhaftende Luſt geht auch in das äſthetiſche Verhalten ein. Ebenſo iſt jene leichte, freie Phantaſiebewegung, die wir bei den „aſſoziierten Vorſtellungen" kennen gelernt haben (S. 148 ff.), von fühlbarer Luſt begleitet. Und die lebendige innere Anſchauung, die uns durch eine Dichtung zuteil wird, führt gleichfalls, auch abgeſehen von allen

Gefühlserlebniſſen, Luſt mit ſich. Man ſieht: Luſt knüpft ſich, ganz abgeſehen von den äſthetiſchen „Gefühlen", an zahlreiche Seiten des äſthetiſchen Betrachtens, und im Laufe unſerer Zergliederung werden wir noch eine Fülle anderer Seiten an ihm kennen lernen, die gleichfalls luſtbetont ſind. Zu dieſen luſtbetonten Seiten des äſthetiſchen Verhaltens gehören nun auch, und zwar in ganz beſonderem Grade, die Gefühlserlebniſſe. Aber ſo ſtark auch an ihnen der Ton der Luſt (ich könnte ebenſo gut ſagen: die Färbung der Luſt) hervortritt, ſo gehen ſie doch darin nicht im entfernteſten auf. Selbſt die Gefühle, die ich als Zuſtandsgefühle bezeichnet habe, enthalten weit mehr als nur Luſt und Unluſt. Wenn ich mich erſchüttert, niedergedrückt, beſeligt, gehoben fühle, ſo iſt Luſt und Unluſt auch hier nur die Formſeite eines inhaltvollen Vorganges. Mein erfülltes Selbſt iſt in Bewegung, und Luſt und Unluſt iſt gleichſam nur die äußerſte ſubjektive Ausmündung daran oder mit anderem Bilde (und faſt nur in Bildern läßt ſich hier Beſchreibung geben) die Antwort, die das Subjekt auf dieſe ſeine eigene innere Erregung gibt. Luſt und Unluſt iſt eine Bewußtſeinsfunktion, die ſich lediglich auf das Wie des Bewußtſeins bezieht. Dieſe Funktion gibt dem Bewußtſein keinen neuen Inhalt. Sie kann daher mit größerem Rechte als irgend eine andere Bewußtſeinsäußerung rein formal heißen. So verknüpft ſie ſich denn auch mit allen anderen Arten von Bewußtſeinsäußerungen, indem ſie die allerſubjektivſte und rein formale Seite daran bildet.

Ich will es auch im folgenden ſo halten. Wenn ich von äſthetiſchen Gefühlen ſpreche, ſo ſind immer darunter die gefühlsmäßigen Erlebniſſe des ganzen Selbſtes, die äſthetiſchen Gemütsbewegungen gemeint. Zur Bezeichnung dagegen der ſubjektiven und formalen Betonung der ſeeliſchen Vorgänge werde ich mich in der Regel des Ausdruckes Luſt (oder Unluſt) bedienen.

Ob es eine urſprünglich gefühlsmäßige Bewußtſeinsfunktion gibt.

20. Hier drängt ſich naturgemäß die Frage auf, ob es in den äſthetiſchen Gefühlserlebniſſen, wenn man von Luſt und Unluſt abſieht, noch ein eigentümliches Gefühlselement, einen Beſtandteil gibt, der ſich nicht auf Empfinden, Vorſtellen und die etwaigen anderen Bewußtſeinsfunktionen zurückführen ließe, ſondern das Bewußtſein in ſeiner urſprünglich gefühlsmäßigen Funktion wäre. Damit iſt eine prinzipielle Frage der Pſychologie aufgeworfen, eine Frage, die nicht nur die äſthetiſchen, ſondern ebenſo ſehr alle anderen Gefühlserlebniſſe oder Gemütsbewegungen betrifft. Es iſt unmöglich, an dieſer Stelle eine Pſychologie der Gemütsbewegung zu geben; nur in Form von

Behauptung und Nahelegung will ich mit ein paar Sätzen meine Stellung zu dieſer Frage darlegen.

Das Verwirklichungsſtreben als urſprüngliche Funktion.

Wenn ich von den Gefühlserlebniſſen alles, was Organempfindung, Erinnerung, umgeformtes, freies Vorſtellen, Gedankenvorgang, Luſt und Unluſt iſt, in Abzug bringe: bleibt da etwas übrig und worin beſteht dies Übrigbleibende? Zweierlei iſt es, was nach meiner Überzeugung in jene Funktionen nicht aufgeht: erſtens die Willensbeſtandteile und zweitens ein Element, in dem ich die eigentümliche urſprüngliche Gefühlsfunktion des Bewußtſeins erblicke. Daß in den Gemütsbewegungen viel Willensmäßiges enthalten iſt, wird allgemein zugegeben. Und wie ſehr auch in den äſthetiſchen Gefühlen ſtarke willensmäßige Elemente enthalten ſind, werden wir an ſpäterer Stelle (bei Gelegenheit der dritten äſthetiſchen Grundnorm) ausdrücklich ins Auge faſſen. Nun löſt ſich nach der Meinung vieler alles, was ſich uns als Wille kundgibt, bei eindringender Zergliederung in Organempfindung, Luſt und Unluſt, Vorſtellung, kurz in andere Bewußtſeinsfunktionen auf. Ich vermag dieſer Anſicht nicht zuzuſtimmen. Zieht man vom Wollen alles ab, was ſich in Empfinden, Luſt und Unluſt, Vorſtellen oder in andere Elemente auflöſen läßt, ſo bleibt eben immer noch die Richtung des Bewußtſeins auf das Verwirklichen übrig. Dieſes Verwirklichungsſtreben iſt ein unmittelbares Erlebnis des Bewußtſeins, das ſich auf nichts Einfacheres zurückführen läßt. Auch in den äſthetiſchen Gefühlen iſt die urſprüngliche Funktion des Verwirklichungsſtrebens reichlich vorhanden.

Mir erſcheint die moderne Pſychologie in ihrem Bemühen, die urſprünglichen qualitativen Unterſchiede aus dem Bewußtſein möglichſt zu vertreiben, als auf einem Irrwege begriffen. Die moderne Pſychologie erblickt in dem Umſtande, daß irgend einem Forſcher gewiſſe Äußerungen des Bewußtſeins als urſprünglich verſchieden, als unzurückführbar eigentümlich gelten, gemeiniglich ein verdächtiges, ſchlechtes Zeichen für die wiſſenſchaftliche „Exaktheit“ eines ſolchen Forſchers. Mir erſcheint im Gegenteil die in der „exakten“ Pſychologie übliche Vereinerleiungsſucht gerade den auszeichnenden Eigentümlichkeiten des Bewußtſeins nicht gerecht zu werden. Vielen iſt die Anſicht, daß die Wiſſenſchaftlichkeit um ſo mehr zunehme, je mehr es gelingt, aus den Grundäußerungen des Bewußtſeins die qualitativen Unterſchiede zu vertreiben, derart in Gefühl, Glaube und Vorurteil übergegangen, daß ihr Auge, bei aller Schärfe des Blickes für die feinen und kleinen Unterſchiede im Seelenleben, für ſeine große

und urſprüngliche qualitative Gliederung auffallend ſtumpf geworden iſt.

Urſprüngliche Gefühlsfunktion.

Aber auch mit der Anerkennung des urſprünglichen Willenselementes in den Gemütsbewegungen iſt nicht genug geſchehen. Es kommt noch die eigentümliche Gefühlsfunktion des Bewußtſeins hinzu, die mir, wie ich ſchon hervorgehoben habe, mit der Luſt- und Unluſtfunktion nicht zuſammenzufallen ſcheint. Ich verſtehe darunter denjenigen Zuſtand des Selbſtbewußtſeins, der ſich mir unmittelbar als dunkles, inniges, ungeteiltes Erleben meines Selbſtes kundgibt. Auch dem geklärteſten, vernünftigſten Selbſtbewußtſein liegt dieſes Selbſtgefühl zu Grunde, das ſich durch die Eigenſchaft des Dunklen, Innigen, Ungeteilt-Ganzen kennzeichnet. Alle Gemütsbewegungen ſind ſchließlich Weiſen des Selbſtgefühls. Auch die Gefühle der Teilnahme für andere, der Selbſtloſigkeit ſind nur beſondere Weiſen des Selbſtgefühls.

Was ich ſonach als das Eigentümliche der Gefühlsfunktion anerkenne, das iſt das unmittelbare Erleben meines Selbſtes. Nicht dies alſo, daß ich mich denke, mich beobachte, in mich blicke, meine Fähigkeiten und Zuſtände ordne, zweckmäßig geſtalte, iſt es, was ich Gefühlsfunktion nenne. Damit ſind vielmehr Formen des Selbſtbewußtſeins bezeichnet, die ſich durch die Herrſchaft des Denkens und Wollens kennzeichnen. Was ich mit Gefühlsfunktion meine, iſt weit elementarer, dunkler, ich möchte ſagen: naturartiger; es iſt das unmittelbare Lebensgefühl meines Ich, das Ich in ſeiner gleichſam in dunklem Schoße beſchloſſenen Bewußtſeinseinheit. Ich kann mit Lipps[1]) die Gefühle als „Weiſen des Ich-Gefühles“, als „Ich-Erlebniſſe“ bezeichnen und das „Gefühl meines Daſeins“, mein „pſychiſches Lebensgefühl“ als das Grundgefühl betrachten. Ich glaube nicht, daß ſich dieſes Ichgefühl, dieſes unmittelbare Erleben der Lebendigkeit meines Selbſtes als eine bloße Summe etwa von Organempfindungen und ſinnlichen Luſt- und Unluſtgefühlen verſtehen läßt.

Was ich urſprüngliche Gefühlsfunktion nenne, iſt alſo von Luſt und Unluſt wohl zu unterſcheiden. Luſt und Unluſt iſt die allgemein verbreitete allerſubjektivſte und rein formale Bewußtſeinsbetonung. Wahrnehmung, Erinnerung, Phantaſiebild, Gedanke, Begehrung, kurz alle Äußerungsarten des Bewußtſeins führen dieſe eigentümliche, unbeſchreibbare Betonung mit. Und ganz beſonders gilt dies von den „Gefühlen“: ſie pflegen mit vorzüglich ſtarken Luſt- und Unluſt-

[1]) Theodor Lipps, Vom Fühlen, Wollen und Erkennen. Leipzig 1902. S. 1 f., 6.

regungen verſchmolzen zu ſein. Die Sprache unterſcheidet hier nicht; ſie wirft die Gefühlserlebniſſe und die leere Luſt und Unluſt und noch vieles andere zuſammen und hat dafür den verſchwommenen Geſamtnamen Gefühl. Und auch ich werde in Anbequemung hieran Luſt und Unluſt zuweilen als Gefühlston bezeichnen.

Meine Überzeugungen vom Gefühlsleben ſtehen ſonach in ſtärkſtem Gegenſatze zu den ſenſualiſtiſchen Theorien vom Gefühl. Was die Gemütsbewegungen von ſinnlicher Luſt und Unluſt und Organempfindungen unterſcheidet, ſind nicht lediglich intellektuelle Vorgänge, Vorſtellungen und Urteile. Nach meiner Anſicht kommt, abgeſehen von der Willensfunktion, noch das unmittelbare Erleben des eigenen Selbſtes als eine urſprüngliche Bewußtſeinsfunktion hinzu.

Wenn nun aber ſonach auch in allem, was ich über die äſthetiſchen Gefühle auseinanderſetzen werde, dieſes unmittelbare Erleben des Selbſtgefühls als eine urſprünglich eigentümliche Bewußtſeinsäußerung mitzuverſtehen iſt, ſo ſind trotzdem die Erörterungen und Ergebniſſe dieſer Schrift über die äſthetiſchen Gefühle in der Hauptſache von dieſer meiner Anſicht über die Gefühlsfunktion unabhängig. Auch ſolche Leſer, die mir hierin nicht beipflichten, können darum doch den Sätzen, die ich über Stellung und Bedeutung der Gefühle im äſthetiſchen Verhalten ausſpreche, ihre Zuſtimmung ſchenken.

Neuntes Kapitel.

Die Stellung der gegenständlichen ästhetischen Gefühle im Gefühlsbereiche.

Sind die gegenständlichen Gefühle wirkliche oder vorgestellte Gefühle?

1. Die gegenständlichen Gefühle im ästhetischen Verhalten geben noch zu einer höchst dringlichen Frage Veranlassung: zu der Frage, wie diese Gefühle hinsichtlich ihres gefühlsmäßigen Daseins zu beurteilen sind. Haben wir es in ihnen mit wirklichen Gefühlen zu tun? mit Gefühlen, die sich unserem Bewußtsein ebenso wahrhaft und ursprünglich als Gefühle geben, wie die Gefühle des gewöhnlichen Lebens? Oder sind es Gefühle, die wir nur in Reproduktion und Vorstellung haben, nicht aber ausdrücklich als Gefühle erleben? Und wie sind, wenn es sich so verhalten sollte, diese reproduzierten und vorgestellten Gefühle zu beurteilen? Es scheint die Gefahr zu drohen, daß diese Gefühle aus zweiter Hand überhaupt nicht mehr Gefühle im wahren Sinne sind.[1])

Wenn Hartmann die „ästhetischen Scheingefühle" den „realen Gefühlen" gegenüberstellt, und wenn Konrad Lange die ästhetischen Gefühle als „Gefühlsillusionen" bezeichnet, so sind dies Unterscheidungen, die zum Teil nach der Richtung der eben aufgeworfenen Frage hinweisen. Mit voller Schärfe dagegen wurde diese Frage von Lipps[2]) und Groos[3]) gestellt. Am eingehendsten hat Witasek in seiner Ab-

[1]) Natürlich hat diese ganze Fragestellung und die dazu gehörige Untersuchung nur unter der Voraussetzung einen Sinn, daß man die Reproduktion und Vorstellung von Gefühlen als möglich zugibt. Roetteken ist auf Grund seiner Selbstbeobachtung geneigt, dergleichen überhaupt in Abrede zu stellen (Poetik, S. 76). Was uns als Erinnerungsbild des Gefühls gelte, sei in Wahrheit Erneuerung des wirklichen Gefühls.

[2]) Theodor Lipps, Ästhetische Einfühlung. In der Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Bd. 22, S. 416 ff.

[3]) Karl Groos, Der ästhetische Genuß, S. 189 f.

handlung „Zur pſychologiſchen Analyſe der äſthetiſchen Einfühlung“ die bezeichnete Frage behandelt.[1])

2. Nach immer neuer Befragung der Erfahrung und oftmaliger Erwägung der Sachlage bin ich zu der Überzeugung gelangt, daß die gegenſtändlichen Gefühle hinſichtlich der Gefühlswirklichkeit einen doppelten Typus zeigen. In dem einen Fall ſind die gegenſtändlichen Gefühle wirkliche Gefühle im vollen Sinn, nicht bloß Reproduktionen, vorſtellungsmäßige Vergegenwärtigungen von Gefühlen. Das gegenſtändliche Gefühl der wirklichen Art.

Ein gewiſſer abſchwächender Vorſtellungszuſatz iſt ihnen freilich trotzdem zugemiſcht: die Vorſtellung nämlich, daß das Gefühl nicht als mein Gefühl, ſondern als in dem äſthetiſchen Gegenſtande vorgehend und zu ihm gehörend anzuſehen ſei. Dieſe Nebenvorſtellung iſt für das gegenſtändliche Gefühl in allen Fällen charakteriſtiſch. Mag das gegenſtändliche Gefühl noch ſo ſehr ſelbſteigenes Erleben ſein: es iſt ihm doch die Nebenvorſtellung beigegeben, daß dieſes Erleben als dem äſthetiſchen Gegenſtande innewohnend anzuſehen iſt. Dieſe Vorſtellung kann die projizierende Nebenvorſtellung heißen. Auf ihr beruht es, wie wir ſpäter ſehen werden, zu einem weſentlichen Teile, daß die gegenſtändlichen Gefühle dem, der ſie hat, dennoch als abgelöſt von ihm, als Gefühle der dargeſtellten Perſon, überhaupt als Gefühle des äſthetiſchen Gegenſtandes erſcheinen. Ich bezeichne dieſen erſten Typus als wirkliches gegenſtändliches Gefühl. Die beſchriebene Nebenvorſtellung iſt dabei immer als Begleitung hinzuzudenken. Allerdings kann, wie ſich zeigen wird, dieſe Nebenvorſtellung in größerer und geringerer Stärke auftreten.

In dem zweiten Fall iſt das gegenſtändliche Gefühl kein wirkliches Erleben des äſthetiſchen Betrachters, ſondern es beſteht nur in der Gewißheit, es erleben zu können. Dieſe Gewißheit der Möglichkeit eines beſtimmten Gefühls tritt an die Stelle des wirklichen Fühlens. Hierin liegt mehr als nur die Vorſtellung eines Gefühles. Allerdings enthält jene Gewißheit auch die Vorſtellung des jeweiligen Gefühles in ſich; aber damit iſt verknüpft die Gewißheit von der Erlebbarkeit dieſes Gefühles in eigener Seele. Dieſes Element wird von Witaſek in der genannten Abhandlung überſehen. Bei ihm iſt das gegenſtändliche Gefühl rein nur Vorſtellung. Eine ſolche theoretiſche Geſtalt hat das gegenſtändliche Gefühl auch in dieſem Das gegenſtändliche Gefühl der reproduzierten Art.

[1]) Stephan Witasek, Zur pſychologiſchen Analyſe der äſthetiſchen Einfühlung. In der Zeitſchrift für Pſychologie und Phyſiologie der Sinnesorgane. Bd. 25, S. 1 ff.

zweiten Falle mit nichten. Auch hier ſteht das gegenſtändliche Gefühl in lebendigem Zuſammenhange mit dem Gefühlsleben. Selbſt in dieſer blaſſeren Geſtalt nimmt es durch die Gewißheit der Erlebbarkeit an dem Gefühlsleben teil, nur eben nicht in jener erſten unmittelbaren Form, ſondern in entfernterer Weiſe, mehr mittelbar, in der Weiſe des Könnens, nicht des wirklichen Vollziehens. Natürlich iſt nun weiter noch mit dieſer Gewißheit des Fühlenkönnens jene projizierende Nebenvorſtellung verknüpft. Ich begleite die Gefühle, die ich in mir erzeugen zu können gewiß bin, mit dem Nebengedanken, daß ſie nicht als zu meiner ſeeliſchen Wirklichkeit gehörig, ſondern als Gefühle, die im äſthetiſchen Gegenſtande vorgehen, gelten ſollen.

Ich gebe dieſem zweiten Typus den Namen der reproduzierten oder vorgeſtellten äſthetiſchen Gefühle. Dabei iſt aber immer darauf zu achten, daß die Gefühle, indem ſie vorgeſtellt werden, uns zugleich in der Weiſe des Könnens, der für uns beſtehenden Erlebbarkeit gegenwärtig ſind. Wir haben alſo die vorgeſtellten Gefühle als Gefühle, nur eben in der Weiſe der unmittelbar erfahrenen Möglichkeit.

Wäre dieſes Element nicht dabei, ſo würde in allen Fällen des zweiten Typus von einer Gefühlsherrſchaft nicht die Rede ſein können. Was ich im vorigen Kapitel der Bedeutungsvorſtellung als Bedeutungsgefühl gegenübergeſtellt habe, würde ſich dann im Grunde in lauter Vorſtellung auflöſen. Dieſer Gefahr beugt jene Gewißheit des Fühlenkönnens vor. Durch ſie erhält auch in den Fällen des zweiten Typus der Vorgang, durch den ſich in uns die Bedeutung des äſthetiſchen Gegenſtandes herſtellt, einen gefühlsmäßigen Charakter. Jene Gewißheit gibt dem ganzen Vorgang die Farbe des Gefühls. Die dem Gefühl eigentümliche Urſprünglichkeit, Lebendigkeit, Kraft und Wärme iſt, wenngleich in geringerem Grade, auch in jener Gewißheit enthalten und umfängt und erfüllt von hier aus den ganzen Vorgang. Daher bleibt alles, was im vorigen Kapitel von dem Überwiegen der Bedeutungsgefühle über die Bedeutungsvorſtellungen geſagt wurde, prinzipiell beſtehen; nur wird, ſoweit der zweite Typus in Frage kommt, der Ausdruck etwas abzuändern ſein. Statt ohne weiteres von Gefühl, müßte in dieſer Hinſicht von der Gewißheit des Fühlenkönnens die Rede ſein.

Die projizierenden Nebenvorſtellungen.

Noch ſei bemerkt, daß jene projizierende Nebenvorſtellung in den allermeiſten Fällen nicht als ausgeführte Vorſtellung, ſondern in abgekürzteſter, gefühlsähnlicher Form erſcheint. Sie kommt uns daher

gewöhnlich überhaupt nicht für ſich zum Bewußtſein, ſondern tritt uns nur als Seite an dem durch ſie zu ſtande gekommenen Erfolg gegenüber.

Das Vorkommen wirklicher gegenſtändlicher Gefühle.

3. Wenn wir unſere äſthetiſchen Erregungen unbefangen betrachten, ſo kann, glaube ich, kein Zweifel darüber beſtehen, daß die Gefühle, mit denen wir die Geſtalten erfüllen, in äußerſt zahlreichen Fällen wirkliche Gefühle ſind. Sobald die äſthetiſche Erregung uns tief und voll in Anſpruch nimmt, geſchieht es nicht etwa nur ausnahmsweiſe, daß die gegenſtändlichen Gefühle mehr als bloße Gefühlsreproduktionen ſind, daß ſie die friſche Farbe der Urſprünglichkeit an ſich tragen. Damit ſoll natürlich nicht geſagt ſein, daß dieſe äſthetiſchen gegenſtändlichen Gefühle — z. B. Liebe, Zorn — in jeder Hinſicht denjenigen wirklichen Gefühlen gleichen, die wir im Drang und Kampf des Lebens empfinden. Vielmehr beſtehen ohne Zweifel ſtarke Unterſchiede: die äſthetiſchen Gefühle bleiben hinter den Gefühlen des Lebens nach Stärke und Eindringlichkeit auffallend zurück. Schon die projizierende Nebenvorſtellung, von der vorhin die Rede war, wirkt von ſelbſt herabmindernd auf die Gefühle, die ſie begleitet. Weiterhin wird von dieſen Unterſchieden genauer gehandelt werden. Was ich hier meine, geht darauf hinaus, daß es zahlreiche gegenſtändliche Gefühle im äſthetiſchen Verhalten gibt, die nicht bloß Reproduktionen und Vorſtellungen von Gefühlen, ſondern echte, urſprüngliche, wirkliche Gefühle ſind. Damit iſt ganz wohl verträglich, daß ſie nicht in jeder Beziehung an die Gefühle des vollen Lebens heranreichen.

Beiſpiele aus der Lyrik.

4. Denken wir an die Lyrik. Ich leſe im Frühling ein Herbſtgedicht, im Winter ein Frühlingslied. Die Umgebung ſtimmt hier alſo nicht zu dem Inhalt der Gedichte, und man kann nicht ſagen, daß ſich die durch die wirkliche Umgebung erzeugten Gefühle in das künſtleriſche Genießen eindrängen. Nun ſage ich: bei lebhafter Vertiefung in das Gedicht geſchieht es meiſtens, daß ich im Winter wirklich und wahrhaft etwas von den Gefühlen des Sehnenden, Erwartungsvollen, Erlöſten, Lachenden empfinde, womit der Dichter die Frühlingsnatur beſeelt, und daß ich im Frühling etwas von dem Bangen, Schwermütigen, Herben der Gefühle, die der Dichter in die Herbſtnatur hineinlegt, wirklich erlebe. Wenn ich die Gedichte, wie man zu ſagen pflegt, mit ganzer Seele leſe, wenn ich ſie durſtig in mich aufnehme, wenn ſie einen innigen Widerhall in mir finden, dann werden gewöhnlich die Gefühle, die der Dichter zur ſymboliſchen

Beſeelung der Natur aufgewendet ſehen will, von uns nicht in Form von Vorſtellung, ſondern als wahrhaft erlebte Gefühle empfunden. Und ich halte dies nicht etwa für eine Sünde wider die Forderung der Willens- und Stoffloſigkeit des äſthetiſchen Verhaltens. Im richtigen Sinne verſtanden, kann dieſe Forderung trotz jener Lebendigkeit des äſthetiſchen Fühlens von uns vollkommen erfüllt werden.

Oder man denke an Gedichte, in denen etwa dem Glauben an das Gute, der Hoffnung auf gerechtere Geſtaltung der menſchlichen Dinge, der Sehnſucht nach dem Siege der Wahrheit, dem Stolz auf die Unabhängigkeit des menſchlichen Geiſtes Ausdruck gegeben iſt. Die durch ſolche Gedichte geforderten gegenſtändlichen Gefühle werden ſicherlich nicht nur ausnahmsweiſe von dem Leſer in der Form geleiſtet, daß es zu einem wirklichen Erleben der bezeichneten Aufſchwünge des Gemütes kommt. Aber auch Gefühle der niederſchlagenden Art können wirklich erlebt werden. Wenn der Dichter ſeiner Trauer über die Fülle von Gemeinheit in der Welt, ſeinem Bangen vor der Leere und Öde in ihr, ſeinem Grauen vor den unheimlichen Abgründen in der menſchlichen Natur Ausdruck verleiht, ſo gibt es ohne Zweifel viele Leſer, die ſolche Trauer, ſolches Bangen und Grauen während des Leſens als wirkliche Gefühle erleben. Man nehme etwa die Gedichtſammlung von Julius Hart „Triumph des Lebens“ zur Hand: wer ſich mit entgegenkommender Stimmung hinzugeben vermag, wird ſicherlich an zahlreichen Stellen zu wirklichem Fühlen der inneren Erlebniſſe gebracht werden, die der von den Schmerzen und Widerſprüchen der Welt durchſchüttelte, aber mit ſeiner freudeglühenden, lebenstrunkenen Sonnenreligion darüber triumphierende Dichter in ſeine Hymnen hineingearbeitet hat.

Witaſek ſtellt ſich das äſthetiſche Genießen in zu akademiſcher, zu vornehm kühler Weiſe vor, wenn er meint, daß alle äſthetiſche Einfühlung auf bloßen Gefühlsvorſtellungen beruhe.[1]) Auch die Liebe zum Weibe kann in einem Gedicht ſo lebendig, ſo hinreißend, ſo gegenwartsmächtig dargeſtellt werden, daß etwas von wirklichem

[1]) Witasek führt aus, daß die Kunſtwerke nicht die für das Entſtehen wirklicher, „aktueller“ Gefühle unerläßlichen „Gefühlsvorausſetzungen“ darbieten (a. a. O. 12 ff.). Ich verſtehe nicht, wie man eine Schwierigkeit darin finden kann, daß die mit künſtleriſchen Mitteln eindrucksvoll dargeſtellte Scheinwelt uns zum Anlaß wird, die Gefühle, die den Inhalt dieſer Scheinwelt bilden, als wirkliche Regungen in uns zu erleben. Die oben angeführten Beiſpiele zeigen, wie leicht und natürlich die künſtleriſche Scheinwelt wirkliche gegenſtändliche Gefühle hervorrufen kann.

Liebesgefühl in uns wach wird. Man wird mir nicht die Abgeſchmacktheit zutrauen, zu glauben, daß ein Goetheſches Liebesgedicht den Leſer dazu bringen werde, nun auch ſelbſt zu einem als Friederike vorgeſtellten Weſen Liebe zu empfinden. Wohl aber kann es dazu kommen, daß beiſpielsweiſe der Zauber der erſten Liebe ſo eindringlich und überwältigend geſchildert wird, daß im Leſer nicht nur eine Vorſtellung der entſprechenden Liebesgefühle entſteht, ſondern ihm etwas von der unmittelbaren Wärme und Gewalt eines erſten Liebeszaubers ſpürbar wird. Wohl mancher, der in ſpäten Jahren wieder einmal zu Heines Buch der Lieder greift, erfährt in ſich dergleichen. In ſolchem Falle werden die gegenſtändlichen Liebesgefühle, wenn auch nicht in vollem Umfange, ſo doch teilweiſe von dem Leſer als wirkliche Gefühle geſpürt.

Beiſpiele aus Drama und Epos.

5. Weniger leicht laſſen die dramatiſchen und epiſchen Dichtungsgattungen wirkliche Gefühle im Leſer oder Hörer entſtehen. Hier ſind die dargeſtellten Gemütsbewegungen ſo eng und feſt an individuell genau beſtimmte Lagen und Perſonen gebunden, und dieſe Lagen und Perſonen liegen außerdem in den meiſten Fällen dem Umkreis des inneren Erlebens der leſenden oder hörenden Perſonen ſo ferne, daß hier nicht ſo leicht, wie in der Lyrik, die dargeſtellten Gefühle wirklich erlebt werden können. Die Gemütserſchütterungen eines Ödipus und Philoktet, eines Macbeth und Othello werden vom Leſer nicht allzu oft in der Form wirklichen Fühlens geleiſtet werden.

Häufiger ſchon werden den Klagen und Anklagen des Prometheus bei Äſchylos, den Betrachtungen Hamlets über Sein und Nichtſein, den erſten Monologen des Goetheſchen Fauſt im Leſer wirkliche Wallungen, Erhebungen, Niederdrückungen des Gefühls entſprechen, derart, daß das, was dieſe Perſonen in ſich erleben, vom Leſer zum teil und in gewiſſem Grade wirklich gefühlt wird. Oder Schillers Karl Moor: wie oft hat er ſicherlich ſchon mit ſeinen Empörungen und Verwerfungen in der Seele empfänglich geſtimmter jugendlicher Leſer während des Leſens zu Erregungen geführt, die über das bloße Reproduzieren und Vorſtellen der entſprechenden Gefühle hinausgingen! Und ähnliches gilt von der erzählenden Dichtung. Natürlich erleichtert die Bühnenaufführung das Entſtehen wirklicher Gefühle.

Beiſpiele aus anderen Künſten.

6. Was Malerei und Bildnerei betrifft, ſo ſcheint mir das Vorkommen wirklicher gegenſtändlicher Gefühle hier den verhältnismäßig am wenigſten günſtigen Boden zu finden. Doch auch hier ſind ſolche

Gefühle keineswegs ſelten. Angeſichts einer tief und kraftvoll geſtimmten, traumhaft und überſchwenglich erſchauten Landſchaft kann es leicht geſchehen, daß in dem Beſchauer etwas von der in der Landſchaft ausgedrückten Stimmung in Form eines wirklichen Gefühles erwacht. Maler wie Böcklin und Thoma werden häufig eine ſolche Wirkung hervorbringen.

Einen weit günſtigeren Boden dagegen bietet die Tonkunſt dar. Von ihr iſt ähnliches zu ſagen wie von der Lyrik. Ich halte es nicht im entfernteſten für einen Ausnahmefall, daß die lächelnden und ſpielenden, jubelnden und triumphierenden, ſehnſüchtigen und ſchweren Stimmungen, die in den Tönen zu liegen ſcheinen, von dem Hörer nicht bloß vorgeſtellt, ſondern im Gegenteil wirklich erlebt werden. Ich würde den Eindruck unrichtig wiederzugeben glauben, den etwa die C-moll Symphonie von Brahms oder die Nocturnes von Chopin auf mich machen, wenn ich ſagen wollte, daß ich mir dabei immer nur die entſprechenden Gefühle vorſtelle und nur dieſe vorgeſtellten Gefühle mit den Tönen verbinde. Mir ſcheint es vielmehr, daß dabei das Gefühlsvorſtellen ſich zu wirklichem Fühlen verſtärkt. Und bis zu gewiſſem Grade verhält es ſich auch ſo in der Baukunſt. Die Baukunſt wirkt nicht ſo aufregend, nicht ſo hinreißend auf unſer Fühlen. Trotzdem iſt es auch hier nicht etwa bloß Ausnahme, daß z. B. das kühne Aufſtreben, das ſich in einem gotiſchen Dome ausſpricht, als entſprechender wirklicher Vorgang in uns erlebt wird.

Was die projizierende Nebenvorſtellung betrifft, ſo macht ſie ſich in den darſtellenden Künſten ſtärker bemerkbar als in Bau- und Tonkunſt. Es iſt begreiflich, daß dort, wo uns im Kunſtwerk beſtimmte Dinge, inſonderheit beſtimmte Perſonen gegenüberſtehen, jene Nebenvorſtellung entſchiedener erregt wird als in den Stimmungskünſten. Am wenigſten iſt dies in der Tonkunſt der Fall. Hier werden die Gefühle weniger entſchieden vergegenſtändlicht als anderwärts.

Die äſthetiſchen Gefühle unter dem Einfluß des Kunſtſcheins.

7. Konrad Lange wird nicht müde, hervorzuheben, daß es ſich in den äſthetiſchen Gefühlen nicht um wirkliche Gefühle handelt. Dabei aber herrſcht bei ihm durchgängig Vermiſchung. Er ſetzt das Ziel ſeiner Beweiſe wiederholt in den Satz, daß die äſthetiſchen Gefühle nur „Gefühlsvorſtellungen“ ſeien.[1]) Und doch denkt er überwiegend nicht, wie er ſollte, an den Gegenſatz von Vorſtellen und wirklichem Fühlen, ſondern an einen ganz anderen Gegenſatz: an

[1]) Konrad Lange, Das Weſen der Kunſt, Bd. 1, S. 97, 103 f., 135.

den Gegenſatz nämlich von Gefühlen, die durch das wirkliche Leben erweckt werden, und von Gefühlen, die durch das Wiſſen von der Nichtwirklichkeit der Gegenſtände eine Abſchwächung erfahren haben. Wenn Lange die äſthetiſchen Gefühle als „Gefühlsilluſionen“ oder „Illuſionsgefühle“ bezeichnet, ſo ſteht ihm dabei vorwiegend nicht die Vorſtellung im Gegenſatz zum wirklichen Fühlen, ſondern die durch die Scheinwirklichkeit in dem Gefühlsleben hervorgerufene Abſchwächung vor Augen. Er bedenkt nicht, daß dieſe Abſchwächung keineswegs notwendig eine Herabſetzung des wirklichen Fühlens zum Gefühlsvorſtellen bedeutet, ſondern mit wirklichem Fühlen durchaus verträglich iſt. Auf den Unterſchied dieſer beiden Gegenſätze iſt ſchon hier mit Nachdruck hinzuweiſen, wenn freilich auch das Scheinhafte des äſthetiſchen Fühlens und das Illuſionsmäßige darin erſt an ſpäteren Stellen im Zuſammenhange behandelt werden kann.

Der Eindruck ſämtlicher Kunſtwerke iſt von der Gewißheit begleitet, daß uns die in ihnen dargeſtellten Menſchen, Tiere, Pflanzen, unorganiſchen Dinge und künſtlichen Erzeugniſſe nicht in ihrer Wirklichkeit, ſondern nur als Schein dargeboten werden. Es mag dieſe Art Schein der Kunſtſchein heißen. Selbſt wo es ſich um die allerleibhaftigſte Verkörperung handelt, wie in der Bildnerei und in der Schauſpielkunſt, verläßt den Betrachter die Gewißheit doch keinen Augenblick, daß der auf der Bühne ſprechende Wallenſtein nur ein Schein-Wallenſtein und der in Marmor geformte Schiller ſamt Bekleidung und Kranz nur Schiller, Bekleidung, Kranz im Abbilde iſt. Natürlich tritt dieſe Gewißheit von der Scheinhaftigkeit des Dargeſtellten keineswegs notwendig als ausdrücklich bewußtes Wiſſen auf. In der Regel hat dieſe Gewißheit vielmehr den Charakter des gefühlsmäßig Eingeſchmolzenen. Es iſt eine Gewißheit, die nicht für ſich bewußt iſt, ſondern nur als gefühlsmäßige Vorausſetzung dem Eindruck vom Kunſtwerk innewohnt.

Es gibt in der äſthetiſchen Welt noch einen allgemeineren Schein, der auf die Gefühle nach derſelben Richtung hin wirkt, wie der Kunſtſchein. Er haftet, wie wir ſpäter (vor allem im vierzehnten Kapitel des dritten Abſchnittes) ſehen werden, allen äſthetiſchen Gegenſtänden, dem Naturäſthetiſchen ebenſo wie den Kunſtwerken, an. Ich laſſe der Einfachheit wegen dieſen allgemeinen Scheincharakter des Äſthetiſchen hier beiſeite. Er verſtärkt lediglich die hier hervorgehobene Veränderung.

Auf die eigentümliche Veränderung nämlich kommt es mir hier an, die die äſthetiſchen Gefühle unter der Einwirkung des Kunſtſcheines erfahren. Iſt das äſthetiſche Gefühl von der Gewißheit dieſes Scheines begleitet, ſo nimmt es naturgemäß eine andere Geſtalt an, als wenn es mit der Gewißheit von der vollen Wirklichkeit der Gegenſtände, auf die es geht, verknüpft iſt. Dieſe Umgeſtaltung unſeres Gefühlslebens unter dem Einfluß der Gewißheit vom Kunſtſchein nun eben iſt es, was mit der Herabſetzung des Gefühls zur Gefühlsvorſtellung nicht verwechſelt werden darf. Sonſt entſteht, wie bei Konrad Lange, eine trübe Miſchung halbrichtiger und halbfalſcher Behauptungen.

Die Zuſtandsgefühle unter dem Einfluß dieſer Gewißheit.

Dieſe Umgeſtaltung betrifft alle Arten der im äſthetiſchen Verhalten vorkommenden Gefühle: die gegenſtändlichen, teilnehmenden und auch die Zuſtandsgefühle. Am wenigſten fällt die Umgeſtaltung bei den Gefühlen dieſer dritten Art in die Augen. Aber auch hier liegt ein Unterſchied von den entſprechenden Gefühlen des Lebensernſtes vor: die Erquickung, Erhebung, Bedrückung, Erſchütterung, die ich durch ein Lied oder ein Drama erfahre, iſt von anderer Art als die gleichen Gefühle, die mir durch die ernſte Wirklichkeit entſtehen. Die Intereſſen, Wünſche, Befürchtungen, Hoffnungen meines Ich ſind in dem Ernſtfalle in ganz anderer Weiſe an den Zuſtandsgefühlen beteiligt als dort, wo uns bloßer Schein beſchäftigt hat. Doch kann ich von dieſem die Zuſtandsgefühle betreffenden Unterſchied im gegenwärtigen Zuſammenhange abſehen, da hier eine Verwechſelung mit dem Unterſchied von vorgeſtellten und wirklichen Gefühlen nicht zu befürchten iſt.

Die gegenſtändlichen und teilnehmenden Gefühle unter dem Einfluß dieſer Gewißheit.

Die Möglichkeit einer ſolchen Verwechſelung liegt dagegen bei den gegenſtändlichen und teilnehmenden Gefühlen nahe. Hier nämlich macht ſich jene Umgeſtaltung unter dem Einfluß des Kunſtſcheines vor allem als eine auffallende Abſchwächung bemerkbar. Die Liebesgefühle, die im Zuſchauer den Liebesvorgängen zwiſchen Hero und Leander entſprechen, erſcheinen ſchattenhaft im Vergleiche mit ſeiner Liebesleidenſchaft im wirklichen Leben; die teilnehmenden Gefühle, mit denen er das Schickſal der Perſonen in Hauptmanns Einſamen Menſchen begleitet, erſcheinen matt im Vergleiche etwa mit der Teilnahme, mit der ihn eine ähnliche Tragödie in der Familie ſeines Freundes erfüllt. Konrad Lange gebraucht eine Fülle von Bezeichnungen, um dem Leſer dieſe Abſchwächung eindringlich zu machen; er ſpricht von dem Gemäßigten, Gedämpften, gewiſſermaßen auf halbem Wege Steckengebliebenen der äſthetiſchen Gefühle, von dem Darüber-

liegen eines Schleiers, von Abblaſſung u. dgl.[1]) Hiermit hat Lange Recht; nur folgt aus dieſer Abſchwächung keineswegs ſchon das Weitere, daß dieſe Gefühle nur als Gefühlsvorſtellungen beſtehen. Die teilnehmenden Gefühle ſind ſogar durchgehends trotz aller Abſchwächung wirkliche Gefühle. Wenn ich für den tragiſchen Helden Mitleid, Furcht, Bewunderung empfinde, ſo wäre es eine faſt komiſch wirkende Wiedergabe meiner Gefühle, wenn ich ſie mit den Worten beſchreiben wollte, daß ich mich nur vorſtelle als Mitleid u. ſ. w. empfindend. Oder wenn ich mich über das Gelingen der ausgelaſſenen Streiche im Barbier von Sevilla freue, ſo iſt dies doch wohl ein wirkliches Freuen, nicht bloß ein Vorſtellen deſſen, daß ich mich freue. Bei den äſthetiſchen Gefühlen der Teilnahme liegt daher die Sache ſo, daß durchgängig beides: die Abſchwächung infolge der Gewißheit vom Schein und dennoch zugleich wirklicher, nicht bloß reproduzierter Gefühlscharakter beſteht. Anders bei den gegenſtändlichen Gefühlen. Hier iſt ohne Zweifel die Abſchwächung in einem großen Teil der Fälle mit Herabſetzung des Gefühls zu Gefühlsreproduktion verknüpft. Doch vollzieht ſich, wie ich gezeigt habe, ein anderer Teil der gegenſtändlichen Gefühle als wirkliches Fühlen. Von dieſem Teil der gegenſtändlichen Gefühle gibt dasſelbe wie von den geſamten teilnehmenden Gefühlen: trotz der Gewißheit vom Scheine und der damit gegebenen Abſchwächung beſteht das Fühlen doch als echtes, urſprüngliches Fühlen. Die Gewißheit von dem Scheinbeſtande der Vorgänge und Charaktere in einem Kunſtwerk hat keineswegs ſchon, wie Lange glaubt und in gewiſſem Umfange auch Witaſek annimmt,[2]) zur Folge, daß von dieſen Gegenſtänden in uns nur Vorſtellungen von Gefühlen, keine wirklichen Gefühle ausgelöſt werden.

Die Abſchwächung iſt zugleich qualitative Veränderung.

8. Ich habe bisher immer nur von der Abſchwächung geſprochen, die das Gefühlsleben unter dem Einfluß des Kunſtſcheines erfährt. Iſt nun mit dieſem gradmäßigen Unterſchiede das Eigentümliche dieſer Umgeſtaltung erſchöpfend gekennzeichnet? Oder iſt mit dieſer Ab-

[1]) KONRAD LANGE, Das Weſen der Kunſt, Bd. 1, S. 100, 104, 118 und ſonſt. Mißlich iſt bei Lange auch dies, daß er die äſthetiſchen Gefühle in Bauſch und Bogen behandelt, ohne die weſentlichen Unterſchiede unter ihnen zu beachten, während doch ſowohl das Vorſtellungsmäßige als auch der Scheincharakter gerade nach dieſen Unterſchieden in grundverſchiedenem Sinne von ihnen gilt.

[2]) WITASEK begründet ſeine „Vorſtellungsanſicht“ damit, daß in einem nicht wirklichen Gegenſtand keine genügende Vorausſetzung für das Entſtehen wirklicher gegenſtändlicher Gefühle liege (a. a. O. S. 15, 21 f.).

ſchwächung nicht zugleich auch ein qualitatives Andersſein verknüpft? Ohne Zweifel iſt es ſo. Vergleiche ich Mitleid, Furcht, Verehrung, Liebe, wenn ſie ſich auf dieſelbe Perſon in derſelben Handlung und Lage das eine Mal in der Dichtung, das andere Mal im wirklichen Leben beziehen, ſo zeigt ſich, daß die Art zu fühlen, auch wenn in beiden Fällen die Richtung auf genau den gleichen Gegenſtand vorliegt, doch hier und dort eine andere iſt. Es wird dies beſonders aus dem zehnten und den folgenden Kapiteln des dritten Abſchnittes deutlich werden. Dort wird ſich ergeben, daß den äſthetiſchen Gefühlen, indem ſie ſich auf eine Welt des Scheines beziehen, alle Beimiſchungen egoiſtiſchen und moraliſchen Wünſchens und Wollens fehlen. Auch wenn man von allem anderen abſieht, beweiſt ſchon dieſer Umſtand allein, daß jene Abſchwächung der äſthetiſchen Gefühle zugleich qualitative Veränderungen in ſich ſchließt.

Ergebnis. 9. Wenn ich das Ergebnis zuſammenfaſſe und mir dabei mit Rückſicht auf ſpätere Erörterungen erlaube, ſtatt vom Kunſtſchein allgemein von dem Scheincharakter alles Äſthetiſchen zu reden, ſo darf ich ſagen: alle drei Arten der äſthetiſchen Gefühle zeigen ſich beſtimmt durch die ihnen anhaftende Gewißheit vom Scheincharakter des Äſthetiſchen. Der von dieſer Gewißheit ausgehende Einfluß macht ſich bei den gegenſtändlichen und teilnehmenden Gefühlen als unverkennbare Abſchwächung im Vergleiche zu den Ernſtgefühlen geltend. Damit ſind zugleich qualitative Veränderungen verbunden. An den Zuſtandsgefühlen dagegen tritt jener Einfluß, wie er auch ſonſt beſchaffen ſein mag, keineswegs in Form jener unzweideutig fühlbaren Abſchwächung auf. Es hat daher — nebenbei bemerkt — einen guten Sinn, wenn Hartmann die gegenſtändlichen und teilnehmenden äſthetiſchen Gefühle als „Scheingefühle“ bezeichnet und von der „realen Luſt am Schönen“ unterſcheidet. Nur darf man bei dem Wort „Scheingefühl“, wie gezeigt wurde, nicht an den Gegenſatz des wirklichen Fühlens und des Vorſtellens von Gefühlen, ſondern einzig an den Gegenſatz zum wirklichen Leben denken.

Mit dieſer Stellung zu den Ernſtgefühlen des wirklichen Lebens verbindet ſich nun die hiervon ganz verſchiedene Stellung zu dem Gegenſatze: Gefühl und Gefühlsreproduktion. Die gegenſtändlichen Gefühle, die in jener Hinſicht durchgehends abgeſchwächte Gefühle, oder wenn man will, Scheingefühle ſind, ſcheiden ſich in dieſer Beziehung: ſie ſind teils wirkliche, teils reproduzierte Gefühle. Die Gefühle der Teilnahme dagegen ſind ausnahmslos wirkliche Gefühle,

aber ſie ſind dies in jener abgeſchwächten Weiſe. Die äſthetiſchen Zuſtandsgefühle endlich ſind gleichfalls ausnahmslos wirkliche Gefühle; doch fehlt ihnen jene den beiden erſten Gruppen eigentümliche fühlbare Abſchwächung, wenn ihnen auch mit jenen beiden Gruppen gemeinſam iſt, daß ihnen die Gewißheit vom Scheincharakter der Welt des Äſthetiſchen anhaftet.

Weitere Abſchwächung der gegenſtändlichen Gefühle.

Ich füge dieſer Zuſammenfaſſung einen bisher noch nicht hervorgehobenen Punkt hinzu. Die gegenſtändlichen Gefühle erfahren noch von einer anderen Seite her eine Abſchwächung. Ich habe die projizierende Nebenvorſtellung im Auge, die mit ihnen durchweg verknüpft iſt. Indem wir zugleich mit den gegenſtändlichen Gefühlen die Gewißheit haben, daß ſie nicht uns, ſondern den dargeſtellten Perſonen angehören, findet ihnen gegenüber von Seite des Bewußtſeins nicht jenes Ernſtnehmen ſtatt, das den Gefühlen dann zu teil wird, wenn ſie zu unſerer eigenen Wirklichkeit gerechnet werden. Auch abgeſehen alſo von der Gewißheit des Kunſtſcheines und des äſthetiſchen Scheincharakters überhaupt tritt ſchon durch die Hinausverlegung der Gefühle eine abſchwächende Veränderung an ihnen ein. Im zwölften und fünfzehnten Kapitel wird im Zuſammenhang mit der „Einfühlung“ von dieſer Hinausverlegung der Gefühle und der damit gegebenen Illuſion ausführlicher gehandelt werden.

Verbreitung der wirklichen Gegenſtandsgefühle.

10. Was die Verbreitung der gegenſtändlichen Gefühle der wirklichen Art betrifft, ſo laſſen ſchon die von mir gebrachten Beiſpiele erkennen, daß die gegenſtändlichen Gefühle um ſo leichter als wirkliche Gefühle auftreten, je weniger ſie ſich auf beſtimmte einzelne Perſonen und beſtimmte Lagen beziehen. Handelt es ſich um die Sehnſucht Julias nach Romeo, ſo bleibt es leicht bei der bloßen Reproduktion von Liebesſehnſucht; iſt dagegen in einem Liede überhaupt und unbeſtimmt von Liebesſehnſucht die Rede, ſo kommt es, beſonders wenn noch der Geſang unterſtützend hinzutritt, wahrſcheinlich zu einem wirklichen Warmwerden des Gemütes. Schildert Ottokar von Horneck in Grillparzers König Ottokar die öſterreichiſchen Lande an der Donau oder Kaiſer Rudolf in desſelben Dichters Bruderzwiſt die Stadt Prag, ſo werden den in dieſen Schilderungen ausgedrückten Gefühlen in der Seele der Zuhörer wahrſcheinlich nur Gefühlsreproduktionen entſprechen. Es müßte denn die Heimatliebe eines Wieners oder Pragers ſich lebhaft einmiſchen. Viel ſicherer kann ein Gedicht, das mit ein paar ungefähren Strichen Wieſe, Fluß, Hügel bezeichnet, wirkliche Gefühle des Frühlings, des Scheidens, des Wiederſehens auf-

leben laſſen. Unbeſtimmt gehaltene Gefühle vermögen das Gemüt des Leſers oder Hörers zuverläſſiger in ihre Bahnen zu lenken als vollkommen individualiſierte Gefühlsgänge.

Es kommt aber noch auf manches andere an. Gehören, ſo fragt es ſich, die Gefühle dem Bereiche der gewöhnlichen, menſchlich naheliegenden Gefühle an? Und ſind es, ſo fragt es ſich weiter, Gefühle, deren Nacherleben in der Regel als erfreulich und wohltuend empfunden wird? Gemäß dem erſten Geſichtspunkte ſind Siegfrieds Gefühle bei Wagner günſtiger geſtellt als die Alberichs oder Mimes, die Gefühle der Goetheſchen Iphigenie günſtiger als etwa die der Frau vom Meere bei Ibſen. Gemäß dem zweiten Geſichtspunkte werden Rache, Neid, Verzweiflung, Bosheit ſchwerer als wirkliche Gefühle im äſthetiſchen Verhalten erlebt, als ſehnſüchtige, glaubensfrohe, andachtsvolle, mutige Stimmungen.

Weiter iſt zu erwägen, daß die Individualität des äſthetiſchen Betrachters in hohem Grade maßgebend iſt. Je nachdem er ein reiches, durch viele Erfahrungen hindurchgegangenes, bewegliches Innenleben, eine in vielen Melodien und Tonarten ſpielende Menſchlichkeit hat oder das Gegenteil von ihm gilt, wird es ihm leicht oder ſchwer fallen, die mannigfaltigen gegenſtändlichen Gefühle als wirkliche Gefühle in ſich zu erzeugen. Sodann kommt es natürlicher Weiſe dabei auch darauf an, ob er mit ſeinen individuellen Innenerlebniſſen in Gegenwart und unmittelbarer Vergangenheit den gegenſtändlichen Gefühlen, die im Kunſtwerke gerade vorkommen, naheſteht oder nicht.

Es iſt dann auch daran zu denken, daß die gegenſtändlichen Gefühle ſich in manchen Kunſtwerken — man halte ſich nur die Tonwerke vor Augen — in überaus raſchem Wechſel befinden. Selbſt für einen Menſchen mit beweglichem und vielgeſtaltigem Gemütsleben iſt es unmöglich, ſolchen raſchen Wechſel in Form von wirklichen Gefühlen in ſich zu erleben. So folgt alſo auch ſchon aus der Grenze der Leiſtungsfähigkeit des Bewußtſeins, daß ein Teil der gegenſtändlichen Gefühle in der Form von Gefühlsreproduktionen in uns ablaufen muß.

Endlich iſt als beſonders wichtig hervorzuheben, daß es auf den Grad des äſthetiſchen Verhaltens ankommt. Bei flüchtigem, raſch hinweg-eilendem äſthetiſchen Betrachten, bei gewöhnlicher Leſe- und Galeriebeſuchsſtimmung kommen natürlicher Weiſe wirkliche Gegenſtandsgefühle ſeltener vor als in geſammelter, andächtiger, hingegebener

künſtleriſcher Stimmung. Die von mir für das Vorkommen wirklicher Gegenſtandsgefühle gegebenen Beiſpiele gelten alle nur unter der Vorausſetzung, daß das äſthetiſche Aufnehmen und Genießen wenigſtens nicht allzuweit von ſeinem Ideale entfernt bleibt.

Nochmals die Gewißheit des Fühlenkönnens.

11. Witaſek hat Recht, wenn er ausführt, daß man ſich die äſthetiſchen Gefühlsvorſtellungen nicht als blaſſe, oberflächliche, abſtrakte Gebilde zu denken habe; daß in ihnen vielmehr ein getreues Abbild der gegenſtändlichen Gefühlsvorgänge geleiſtet werde und ſonach bei der Vertauſchung des Gefühls mit der Vorſtellung inhaltlich nichts verloren gehe. Er bezeichnet dieſe vollſtändig wiedergebenden Gefühlsvorſtellungen als „anſchauliche".[1]) In der Tat: ſei es daß wir den Gefühlswandlungen Othellos oder Desdemonas aufmerkſam folgen; ſei es daß wir uns in die Gefühlszuſtände etwa der kraftſtrotzenden Geſtalten Donatellos oder der ſeelenzarten Gebilde eines Luca oder Andrea della Robbia vertiefen: wir geben auch dort, wo wir nicht wirklich fühlen, ſondern nur die Gefühle vorſtellen, den Abſichten des Künſtlers getreuen Ausdruck. Auch dem Gefühlsvorſtellen geht kein Übergang, keine Schattierung und Tönung verloren. Das Vorſtellen iſt der Aufgabe, die Gefühle fein und ſcharf wiederzugeben, durchaus gewachſen. Nur fehlt natürlich die Unmittelbarkeit und Urſprünglichkeit des wirklichen Fühlens. Es ſteht daher ohne Zweifel das auf Gefühlsvorſtellungen ſich gründende äſthetiſche Verhalten an Kraft und Tiefe einigermaßen zurück. Doch iſt es viel zu weit gegangen, wenn Lipps und Groos die Gefühlsvorſtellung für äſthetiſch untauglich halten.[2])

In der Tat muß, wenn die Tauglichkeit der Gefühlsvorſtellung für das äſthetiſche Verhalten einleuchten ſoll, vermieden werden, der Gefühlsvorſtellung einen allzu theoretiſchen, rein nur vorſtellungsmäßigen Charakter zuzuſchreiben. Man muß ſich an das zu Beginn dieſes Kapitels Hervorgehobene erinnern: daß zur Gefühlsvorſtellung als ihr Nerv und Kern die Gewißheit des Fühlenkönnens, die Gewißheit der Erlebbarkeit des jeweilig vorgeſtellten Gefühlsinhaltes in eigener Seele gehört, und daß hierdurch die Gefühlsvorſtellung über das Element des bloßen Vorſtellens hinausgeht und ſelbſt in das Gefühlselement gleichſam eintaucht. Nur wenn man ſich dieſe —

[1]) Witasek, a. a. O. S. 1 ff., 28, 32.

[2]) Theodor Lipps, Äſthetiſche Einfühlung. In der Zeitſchrift für Pſychologie und Phyſiologie der Sinnesorgane. Bd. 22, S. 420 f., 424 ff., 436. — Karl Groos, Der äſthetiſche Genuß. Gießen 1902. S. 189 f., 209 f.

wenn auch nur auf das Können gehende — Gefühlsgewißheit als den Kern der Gefühlsreproduktion vergegenwärtigt, wird das äſthetiſche Verhalten der Gefahr entrückt, matt und leblos zu werden.

Die gewöhnliche Gefühlsreproduktion.

12. Iſt man denn aber auch wirklich genötigt, ſolch einen dunklen Beſtandteil in der Reproduktion der Gefühle anzunehmen? Kann man nicht auch ohne einen ſolchen auskommen? Es iſt dies eine Frage, die nicht nur die innerhalb des äſthetiſchen Verhaltens vorkommende, ſondern jedwede Gefühlsreproduktion angeht. Iſt es unumgänglich nötig, in der Reproduktion von Gefühlen ein über das bloße Vorſtellen hinausgehendes Etwas anzuerkennen? Leiſtet nicht ſchon das bloße Vorſtellen die gewünſchte Gefühlsreproduktion?

Das Vorſtellen kann nicht Gefühle als ſolche vergegenwärtigen.

Wie ſoll, ſo muß man zur Antwort fragen, das bloße Vorſtellen uns Gefühle vergegenwärtigen können? Das Vorſtellen verfügt doch eben nur über Mittel des Vorſtellens. Wie ſollen allein mit ſolchen Mitteln Gefühle, die doch ſchlechtweg andersartig ſind, nach ihrer Eigentümlichkeit vor unſer Bewußtſein gebracht werden? Es iſt verſtändlich, daß unſer Vorſtellen beliebige Wahrnehmungen zu vergegenwärtigen vermag. Denn das Vorſtellen ſteht auf demſelben Boden wie das Wahrnehmen. Da wie dort handelt es ſich um das theoretiſche, erkennende, intellektuelle, im allgemeinſten Sinne vorſtellende Bewußtſein. So iſt alſo alle Erinnerung an äußere Begebenheiten und Dinge frei von jener Schwierigkeit. Sich an die Außenwelt und ihre Vorgänge erinnern, heißt ja nichts anderes als Wahrgenommenes vorſtellend wiederzugeben. Ebenſowenig beſteht eine Schwierigkeit für die Erinnerung an Vorſtellungen, Erinnerungen, Phantaſiegebilde, Begriffe, Gedanken. Wenn ich mich erinnere, geſtern beſtimmte Vorſtellungen, Erinnerungen, Phantaſiegebilde, Begriffe, Gedanken gehabt zu haben, ſo liegt der Fall wie vorhin: mit Mitteln des Vorſtellens ſollen Vorgänge vergegenwärtigt werden, die wiederum nichts anderes als Vorſtellungen im weiteſten Sinne ſind. Und dies läßt ſich ohne Schwierigkeit verſtehen. Es iſt daher auch ohne weiteres einzuſehen, daß wir uns an die Vorſtellungen, die den Inhalt der Gefühle bilden, zu erinnern im ſtande ſind. Wie dagegen ſoll es möglich ſein, daß das Gefühl ſelbſt, dieſes von allem Vorſtellen grundverſchiedene Erleben, in ſeiner Eigenart vom Vorſtellen — ſei es in getreuer Erinnerung, ſei es in freier Umformung — vergegenwärtigt werde? Mit dem bloßen Vorſtellen reicht man hier nicht aus. Die Gefühlsreproduktion bleibt unverſtändlich, wenn nicht jene Gewißheit des Fühlenkönnens zu dem bloßen Vorſtellen hinzugefügt wird.

Iſt es denn aber, ſo kann man weiter einwenden, überhaupt unvermeidlich, eine Reproduktion des Gefühls als ſolchen anzunehmen? Reicht es nicht hin, wenn man zu der Reproduktion der den Gefühlsinhalt bildenden Vorſtellungen noch die Reproduktion der äußeren und inneren Umſtände, die das Gefühl begleiteten, hinzunimmt? Wäre die Gefühlsreproduktion in ein ſolches Zuſammen von Vorſtellungsreproduktion und von Reproduktion der begleitenden Erſcheinungen zu ſetzen, ſo wäre damit jenes dunkle Element, jene Gewißheit des Fühlenkönnens, beſeitigt. Eine Hilfshypotheſe.

Eine ſolche Annahme würde, ſo ſcheint mir, der unmittelbaren inneren Erfahrung nicht Genüge leiſten. Wenn ich mich an die Furcht, Schadenfreude, Andacht erinnere, die ich geſtern empfunden habe, ſo mag dabei, ich gebe dies ohne weiteres zu, auch die Reproduktion äußerer Anläſſe, begleitender äußerer Umſtände und äußerer Wirkungen jener Affekte mitſpielen. Und es mag ferner auch die Reproduktion der mit jenen Affekten verknüpften Veränderungen im Vorſtellungsleben und in den Organempfindungen helfend eingreifen. Aber damit iſt die Erinnerung an jene Affekte noch immer nicht vollſtändig beſchrieben. Es genügt auch nicht zu ſagen: es trete noch das Wiſſen hinzu, daß ein unbekanntes X im Bewußtſein mit den erinnerten Vorſtellungen und äußeren und inneren Begleiterſcheinungen verknüpft geweſen ſei. Dies alles deckt ſich nicht mit dem tatſächlichen Erinnerungsvorgang. Wäre dabei nicht mehr in meinem Bewußtſein vorhanden, ſo würde mir meine Erinnerung ein ſinnloſes, unbegreifliches, loſes Zuſammen von Vorgängen zeigen, das des einigenden, ſpringenden Punktes, des löſenden Schlüſſels entbehrte. Ich würde mich eben nicht an die Furcht, Schadenfreude, Andacht als ſolche, ſondern nur an die Vorſtellungen und die begleitenden äußeren und inneren Vorgänge erinnern. Es würde mir die Erinnerung an die Erregung meines Selbſtgefühls, an die willensartigen Beimiſchungen, an den Luſt- und Unluſtton, alſo gerade an den Nerv der Sache fehlen. Man möge ſich doch nur vergegenwärtigen, was man in ſich ſpürt, wenn man ſich an einen erlebten Affekt erinnert. Wenn ich mich z. B. an einen erlebten Ärger erinnere, ſo fühle ich mich in einem gewiſſen mittleren Zuſtand. Das Gefühl des Ärgers iſt nicht wirklich in mir; und doch weiß ich genau und intim, was das Ärger-Gefühl in mir geweſen iſt; ich ſtehe mit dieſem Gefühl gewiſſermaßen doch in Berührung. Dieſer mittlere Bewußtſeinszuſtand wird mir durch meine Selbſtwahrnehmung bezeugt. Hätte nun jene Annahme Widerlegung dieſer.

Recht, ſo würde dieſer Zuſtand unmöglich ſein. Mein erlebter Ärger müßte dann meiner Erinnerung wie ein Vacuum vorſchweben, daß ſie irgendwie auszufüllen nicht in der Lage wäre.

Ergebnis. So kann alſo mit dem bloßen vorſtellenden Reproduzieren, auch wenn man die begleitenden äußeren und inneren Erſcheinungen hinzunimmt und das Reproduzieren ſich auch darauf erſtrecken läßt, die Erinnerung an Affekte, Gefühlserlebniſſe, Gemütsvorgänge oder wie man ſonſt ſagen mag, nicht geleiſtet werden; denn gerade alles, was dieſe Vorgänge Charakteriſtiſches enthalten, würde dann unvergegenwärtigt bleiben. Es bleibt alſo die Tatſache unerſchüttert, daß wir uns an unſere Gefühle als ſolche erinnern. Wir haben bei ſolcher Erinnerung mehr als nur Vorſtellungsinhalte und die äußeren und inneren begleitenden Umſtände vor Augen. Unſere Gefühlserinnerung hat nicht jenen ſinn- und mittelpunktloſen Charakter, den ſie haben müßte, wenn jene Ausſchaltung berechtigt wäre.

So iſt alſo auch jene ſcharfſinnige Hilfshypotheſe unhaltbar, die an die Stelle der Reproduktion des Gefühls als ſolchen die Reproduktion der die Gefühle begleitenden Erſcheinungen ſetzen möchte. Wir werden ſonach nur in der Überzeugung beſtärkt, daß zur Gefühlsreproduktion notwendig jene Gewißheit der Möglichkeit der Gefühle gehört. Die Gewißheit dieſer Möglichkeit vertritt die Stelle der wirklichen Gefühle und gibt der Vorſtellung gleichſam die Kraft, über ſich hinauszugehen und Vorſtellung von Gefühlen zu ſein.

Ich habe bisher immer nur von der Gewißheit des Fühlenkönnens geſprochen. Doch gilt das Dargelegte ebenſo mit Rückſicht auf die in den Gefühlen enthaltenen willensmäßigen Elemente und die mit ihnen verbundene Luſt und Unluſt. Das Vorſtellen als ſolches vermag die Erinnerung an Wollen und Luſt-Unluſt ebenſowenig zu leiſten wie die Erinnerung an Gefühle. Genauer alſo wäre zu ſagen: mit der Gewißheit des Fühlenkönnens iſt auch die Gewißheit des Wollenkönnens und des Luſt- und Unluſtempfindenkönnens verbunden.

Die Gewißheit von der Möglichkeit des Fühlens, Wollens, Luſt- und Unluſtempfindens ſteht nicht vereinzelt im Bewußtſein da. Nach meiner Überzeugung iſt die „Gewißheit der Möglichkeit“ eine Bewußtſeinsform, die auch für verſchiedene andere Bewußtſeinserſcheinungen von aufklärender und entſcheidender Bedeutung iſt. So führt z. B. die Zergliederung des Bekanntheitsgefühls, wie ich an anderer Stelle auseinandergeſetzt habe, zu einem Elemente, das man angemeſſener Weiſe als Gewißheit der Vorſtellungsmöglichkeit be-

zeichnet, und zu einem anderen, das ſich als Gewißheit der Erinnerungsmöglichkeit zu erkennen gibt.[1]) Und etwas Ähnliches ergibt ſich, wenn man das Verſtehen der Worte zergliedert. Die „Gewißheit der Möglichkeit" halte ich, ſo wenig ſie auch beachtet zu werden pflegt, für eine Bewußtſeinsfunktion, ohne deren Anerkennung zahlreiche wichtige ſeeliſche Vorgänge unverſtandene Rätſel bleiben würden.

[1]) Beiträge zur Analyſe des Bewußtſeins: 2. Die Erinnerungsgewißheit. In der Zeitſchrift für Philoſophie und philoſophiſche Kritik. Bd. 118, S. 32 ff. Ich habe auf die Analyſe des Bekanntheitsgefühles ſchon S. 132 hingewieſen.

Zehntes Kapitel.

Übersicht über die gegenständlichen ästhetischen Gefühle.

Was alles zu den gegenständlichen Gefühlen gehört.

1. Ich laſſe jetzt den Unterſchied von Gefühlsreproduktion und wirklichem Gefühl beiſeite und frage, welche Unterſchiede ſich abgeſehen davon in dem Bereich der gegenſtändlichen äſthetiſchen Gefühle hervortun. Was gehört denn alles zu dieſen Gefühlen?

Darauf iſt zu antworten, daß alle Arten von Gefühlen, die im wirklichen Leben vorkommen, auch als gegenſtändliche äſthetiſche Gefühle auftreten können: die Mordluſt ebenſo wie die Menſchenliebe, der Trotz gegen Gott ebenſo wie die kindliche Andacht. Und zudem iſt dabei das Wort „Gefühl“ hier in dem gewaltig erweiterten Sinne zu nehmen, daß nicht nur ſolche Gemütsbewegungen, in denen ſtarke Zuſätze von Strebungen vorkommen, ſondern auch die Willensbetätigungen ſelbſt mit darunter zu verſtehen ſind. Genau genommen müßte man freilich ſagen: neben den Gemütsbewegungen werden von dem Betrachter auch Intereſſen, Wünſche, Begehrungen, Beſtrebungen, Abſichten, Vorſätze, Entſchlüſſe, Vollzug des Handelns, natürlich auch Stockungen und Schwankungen des Wollens, den dargeſtellten Perſonen zugeſprochen. Um Macbeths oder Wallenſteins innere Vorgänge zu verſtehen, muß der Leſer eine ganze Stufenleiter von Übergängen des Wünſchens zum Wollen und ſchließlich den Vollzug des Wollens ſelbſt in ſich, ſei es wirklich, ſei es vorſtellend, erleben. Allein da in allen äſthetiſch wichtigen Fragen von den dem Gegenſtande zugehörigen Betätigungen des Strebens und Wollens dasſelbe zu ſagen iſt wie von den gegenſtändlichen Gemütsbewegungen, ſo will ich um der Einfachheit der Ausdrucksweiſe willen mit der Bezeichnung „gegenſtändliche Gefühle“ auch dieſe Betätigungen mit umfaßt wiſſen. Und um ſo mehr darf ich mir hier dieſe Freiheit der

Ausdrucksweiſe erlauben, als die Äußerungen des Strebens und Wollens ſtark mit Gefühlserlebniſſen verknüpft zu ſein pflegen und dieſe ihre Verbindung mit Gefühlen gerade von der künſtleriſchen Darſtellung begreiflicherweiſe in beſonders hohem Maße erſtrebt wird.

So haben wir uns alſo, wenn von gegenſtändlichen Gefühlen die Rede iſt, die ganze Stufenleiter, angefangen von den nahezu gegenſtandsloſen Stimmungen, durch die beſtimmteren Richtungen des Fühlens, die Aufwallungen, Affekte, Neigungen, Leidenſchaften hindurch, bis zu den Begehrungen und endlich den ſtrengen Willensäußerungen hin vor Augen zu halten.

Vorblick auf die äſthetiſche Willenloſigkeit.

2. Hier werden wir wiederum an die Notwendigkeit gemahnt, die Forderung der Willenloſigkeit (die uns weiterhin ausführlich beſchäftigen wird) in dem gehörig eingeſchränkten Sinne zu nehmen. Aus dem ſoeben Dargelegten geht hervor, wie falſch es wäre, von dem äſthetiſchen Verhalten uneingeſchränkt das Fehlen alles Intereſſes und Wollens zu behaupten. Wir haben im Gegenteil geſehen: im Umfang der gegenſtändlichen Gefühle kommen Strebungen, Intereſſen, Bemühungen, Vorſätze, kurz Willensäußerungen jeder Art vor. Bedenken wir nun noch dazu, daß die teilnehmenden Gefühle ſämtlich ausgeprägt willensmäßiger Art ſind, und daß in den Zuſtandsgefühlen teilweiſe wenigſtens gleichfalls ſtarke Willensbewegungen enthalten ſind, ſo leuchtet ein, daß die Forderung der Willenloſigkeit in vorſichtiger Weiſe zu faſſen ſein wird. Dem umfaſſenden und auch dem Grad nach ſtark entwickelten Willensbeſtande im äſthetiſchen Verhalten darf die Norm der Willenloſigkeit keinen Eintrag zufügen.

Unterſchiede im Vorkommen der Willensbeſtandteile.

3. Das Vorkommen der Willensbeſtandteile in den gegenſtändlichen Gefühlen zeigt ſtarke Unterſchiede. Es gibt Gebiete, auf denen das Willensmäßige im Verhältnis zu anderen Gebieten zurücktritt und die Gefühle im eigentlichen Sinne vorwiegen. Auf anderen Gebieten wieder ſtehen die Strebungen im Vordergrunde. Das Gemüt befindet ſich vorwiegend nicht in ruhender, verweilender Haltung, ſondern in drängender, erreichenwollender Bewegung. Wundt weiſt auf dieſen Unterſchied nachdrücklich hin. Er gebraucht dafür die Ausdrücke „Affekt“ und „Wille“: der Affekt bleibt innerlich, der Wille ſtrebt nach außen.

Nur kann ich mich mit der Zuteilung der Gebiete an beide Typen, wie ſie Wundt vornimmt, nicht ganz einverſtanden erklären. Er meint, daß bei Klang und Rhythmus der Affekt, bei Geſtalt und

Farbe der Wille vorherrſche.[1]) Mir ſcheint, daß man vielmehr Klang und Farbe dem vorherrſchenden Affekt, Geſtalt und Rhythmus dem vorherrſchenden Willen zuweiſen müſſe.

Die in den nächſten Kapiteln folgenden Erörterungen über die Einfühlung werden zeigen, daß die räumlichen Geſtalten vorwiegend Strebungen in uns aufrufen. Etwas Ähnliches gilt aber auch vom Rhythmus: er ſcheint uns vorwiegend von Strebungen erfüllt. Der Rhythmus treibt, ſtößt, jagt uns; und auch wo er uns zurückhält und verlangſamend wirkt, geſchieht dies doch durch Strebungen, die er in uns auslöſt. Auch darauf werden die Erörterungen über die Einfühlung zu ſprechen kommen. Klang und Farbe dagegen regen uns vorwiegend zu Stimmungen und Gemütsbewegungen an. Strebungen kommen auch hier reichlich vor, vorwiegend aber doch Gemütsbewegungen, und zwar beſonders in der Form von Stimmungen. Das über die Farben weiterhin zu Sagende wird mir reichlich Gelegenheit geben, zu zeigen, daß die Farben von uns weit mehr mit Stimmungen als mit Strebungen beſeelt werden.

In der Dichtung ſcheidet ſich die Lyrik von Epos und Drama. In der Lyrik treten die willensartigen Elemente in den gegenſtändlichen Gefühlen lange nicht ſo hervor wie in den beiden anderen Gattungen. Beſonders in der Tragödie pflegen Willensmenſchen dargeſtellt zu werden: hier wird daher der Betrachter durchſchnittlich mehr als anderswo zum Nacherzeugen von Willensäußerungen aufgefordert.

Die Stimmungen.

4. Von beſonderem Intereſſe ſind diejenigen Gefühle, von denen Novalis nicht ganz mit Unrecht ſagt, daß ſie allein glücklich machen:[2]) die Stimmungen. Unter Stimmungen ſind ſolche Gefühle zu verſtehen, denen die Vorſtellung eines beſtimmten Gegenſtandes, auf den ſie ſich bezögen, fehlt. Bei den Stimmungen ſind nur Spuren höchſt unbeſtimmter Vorſtellungen zu entdecken, die ſie gleichſam umſchweben und umflattern. Die Gefühle im engeren Sinn, im Gegenſatze zu den Stimmungen, tragen in ſich die Richtung auf eine beſtimmte Perſon, eine beſtimmte Sache, ein beſtimmtes Ereignis oder auf eine Anzahl ſolcher. Die Stimmungen dagegen ſind Weiſen des Gefühls ohne das Hervortreten einer derartigen Richtung. Sie ſind zwar nicht unbedingt, aber doch verhältnismäßig gegenſtandslos; ſie weben im Subjektiven;

[1]) Wundt, Grundzüge der phyſiologiſchen Pſychologie. 5. Aufl., Bd. 3, S. 193 f., 196.

[2]) Novalis, Werke, herausgegeben von Karl Meissner. Bd. 3, S. 9.

ſie ſind zuſtändlicher Natur. Freude, Angſt, Ärger, Andacht ſind auf einen beſtimmten Gegenſtand gerichtet; dagegen iſt die freudige, ängſtliche, ärgerliche, andächtige Stimmung nur überhaupt freudig, ängſtlich, ärgerlich, andächtig; jene Zuſchärfung fehlt.

Die ſtimmungsartige Strebung.

Aus dem Umkreis der Stimmungen hebt ſich als beſondere Art die ſtimmungsartige Strebung heraus. Sie teilt mit der Stimmung das relativ Gegenſtandsloſe, hat aber das Eigentümliche an ſich, daß das Willenselement vorwiegt. Es liegt eben Strebung mit Stimmungscharakter vor. Wenn wir angeſichts einer Säule, eines Gewölbes, Turmes das Gefühl des Hinaufſtrebens haben, oder wenn wir, von einem Berge in die Ebene blickend, ein Streben ins Weite empfinden, ſo ſind dies Stimmungen mit vorwiegendem Strebungscharakter oder ſtimmungsartige Strebungen. Ihnen gegenüber ſteht die Stimmung im engeren Sinne: hier herrſcht der Charakter des Weilens, Ruhens, Inſichſeins. Wenn mich eine Farbenzuſammenſtellung ſchwermütig oder heiter, beſcheiden oder prahlend, lebensglühend oder froſtig anſchaut, ſo ſind dies Stimmungen im engeren Sinne.

Stimmungen in nichtſymboliſcher Darſtellung.

5. Fragt man nach der Verbreitung der Stimmungen (einſchließlich der ſtimmungsartigen Strebungen) in dem Bereich der gegenſtändlichen äſthetiſchen Gefühle, ſo faſſe ich erſtlich das Gebiet ins Auge, wo Menſchliches ausdrücklich und eigentlich, alſo nicht bloß ſymboliſch, den äſthetiſchen Gegenſtand bildet. Das uns äſthetiſch gegenübertretende menſchliche Innenleben vollzieht ſich zu einem Teile in Stimmungen. Es gibt lyriſche Dichter, die vorwiegend Stimmungen zum Ausdruck bringen: ſie laſſen die Urſachen und Ziele der Gefühle gerne im Unbeſtimmten, behandeln ſie als ein Nebenſächliches; dagegen verwenden ſie alle Kunſt darauf, das Zuſtändliche der Gefühle, das ſubjektive Sichgehaben, das Ich nach Farbe und Ton, herauszuarbeiten. Gerade unſere modernſte Lyrik bewegt ſich in dieſer Richtung. Aber auch bei Lyrikern wie Heine, Eichendorff, Mörike herrſcht die Neigung, den Gefühlen die hauchartige, verwehende Beſchaffenheit der Stimmung zu geben. Sodann aber geht auch das Innenleben der Perſonen in Drama und Erzählung vielfach in der Form von Stimmungen vor ſich. Man braucht dabei nicht einmal an Dramatiker von der Art Maeterlincks oder Hofmannsthals oder an Erzähler wie Jean Paul, Hölderlin, Novalis zu denken. Auch bei Dramatikern und Erzählern, die mehr dem harten Drang und Kampf des Lebens und Handelns zugewendet ſind, kommt es natürlicherweiſe oft genug vor, daß die von ihnen dargeſtellten Per-

ſonen von Stimmungen angeweht werden. Man denke an den Anfang des Kaufmanns von Venedig und des Luſtſpiels Was ihr wollt oder an den Zuſtand Romeos, bevor er das Feſt im Hauſe Capulets beſucht.

Nicht weniger häufig als in der Dichtung kommt dieſer Fall in der bildenden Kunſt vor. Denn überall wo der Bildhauer einen Gott oder Menſchen in ſeiner Zuſtändlichkeit hinſtellt, ſei es Aphrodite, Auguſtus oder Goethe, ſind es Stimmungen, von denen uns die Geſtalt erfüllt erſcheint. Und was der Bildnismaler in Auge, Stirn, Mund u. ſ. w. zum Ausdruck bringt, ſind gleichfalls meiſtens nur Stimmungen; auf beſtimmte Gegenſtände und Ziele gerichtete Gefühle in dem Bildnis auszuſprechen, iſt ihm in der Regel überhaupt nicht möglich. Auch eine große Anzahl von ſittenbildlichen Darſtellungen gehört hierher: ein Mädchen ſteht träumend am Fenſter, ein Bauer raucht in der Stube ſeine Pfeife, ein Mütterchen ſitzt ſich ſonnend vor dem Hauſe. Hier überall erſcheinen die dargeſtellten Perſonen als ſtimmungserfüllt.

Stimmungen in der ſymboliſchen Beſeelung der untermenſchlichen Gegenſtände.

6. Wir betrachten jetzt die untermenſchlichen Dinge, und zwar zuerſt in Natur und darſtellender Kunſt. Hier führen die Stimmungen, ſoweit es ſich um die ſymboliſche Beſeelung der untermenſchlichen Dinge handelt (und ſie iſt die Hauptſache), nahezu die Alleinherrſchaft. Wenn wir den Schwan ſtolz und leicht im See ſeine Kreiſe ziehen, die Heide ſich ſchwermütig dehnen ſehen, wenn uns das Veilchen ſich ſtill und verſchämt zu verbergen, das Dorf ſich traulich an den Berghang zu ſchmiegen, die Quelle lebensluſtig und herbkräftig hervorzubrechen ſcheint: ſo ſind es überall Stimmungen, die die ſymboliſche Beſeelung ausmachen. Nur in verhältnismäßig ſeltenen Fällen findet die ſymboliſche Beſeelung mittelſt beſtimmterer Gefühle ſtatt. So etwa, wenn die von Sturm und Wetter bedrängte und verwüſtete Natur uns den Eindruck eines ringenden Helden macht, oder wenn ſich uns die Beſeelung von Baum, Bach, Wolke in der Weiſe der Mythologie bis zur Verperſönlichung ſteigert.

Und das Gleiche gilt von den Stimmungskünſten. Was Tonkunſt, Baukunſt, Kunſthandwerk in ihren Willkürgebilden ſymboliſch ausſprechen, fällt bei weitem überwiegend in den Bereich der Stimmung. Am häufigſten geſchieht es in Tonwerken, daß die Gefühle einen beſtimmten Vorgang als Gegenſtand erhalten. In der Programmmuſik gehen die Gefühle vermöge dieſer Beſtimmtheit über den Stimmungscharakter hinaus. Dagegen darf man die beſtimmten Gefühle, mit denen wir die Muſik in Oper und Tondrama begleiten, nicht ohne

weiteres hierherziehen. Denn hier ſind es die Worte der Dichtung, die den von den Tönen geweckten Gefühlen ihre Zuſpitzung auf beſtimmte Perſonen und Vorgänge geben.

Stimmungen in den Zuſtandsgefühlen.

Was die Gefühle der Teilnahme betrifft, ſo ſind dieſe ſtets mehr als bloße Stimmungen. Sie beſtehen ja eben darin, daß die dargeſtellten Perſonen, Dinge und Vorgänge unſer Gefühl zu Für und Wider aufrufen. Dagegen kommt im Bereiche der Zuſtandsgefühle die Stimmung wieder zur Geltung. Überall nämlich, wo die gegenſtändlichen Gefühle bloß oder überwiegend in Stimmungen beſtehen, haben auch die Zuſtandsgefühle dieſen Charakter. Die ſubjektive Bewegung, in die ich durch eine Melodie, durch die Formenſprache einer Säulenreihe, eines Portals, eines Giebels, eines Kruges, durch ein Landſchaftsbild oder Stillleben verſetzt werde, geht, entſprechend den ſymboliſch beſeelenden Gefühlen, gleichfalls in der Form von Stimmungen vor ſich. Aber auch dort, wo beſtimmte Perſonen, Dinge, Vorgänge den äſthetiſchen Gegenſtand bilden, kommt es innerhalb der Zuſtandsgefühle zu Stimmungen. Zunächſt und unmittelbar zwar beziehen ſich in ſolchen Fällen die Zuſtandsgefühle eben auf die äſthetiſch vorliegenden Perſonen, Dinge, Vorgänge: meine Erquickung, Erſchütterung u. ſ. w. ſpürt ſich an dieſe beſtimmten Gegenſtände geknüpft. Aber es bleibt nicht bei dieſer beſtimmteren Faſſung. Es findet zugleich ſozuſagen eine Verbreiterung, ein Verzittern und Verſchwimmen der beſtimmteren Gefühle, ein Übergehen ins unbeſtimmt Zuſtändliche ſtatt. Auch Epos und Drama bringen, trotz der höchſten Beſtimmtheit der Vorgänge, doch als allerletztes ſubjektives Ergebnis ein Schweben und Wogen unſeres Selbſtgefühls in gewiſſen Stimmungen hervor.

Äſthetiſche Bedeutung der Stimmungen.

Dieſe Betrachtungen zeigen, daß es nicht zufällig iſt, wenn alle, die ſich verſtändnisvoll ausdrücken, zur Kennzeichnung des künſtleriſchen Eindrucks ſich ſo oft des Wortes „Stimmung“ bedienen. In der Tat nehmen unter den äſthetiſchen Gefühlen die Stimmungen nach Verbreitung wie Wichtigkeit eine ausgezeichnete Stellung ein. Wer dem Unbeſtimmten, Wehenden, Klingenden, Dämmernden im Gefühlsleben abhold iſt, bringt ſich im Grunde ſchon hierdurch in Gegenſatz zum Künſtleriſchen. Mit lauter beſtimmt inhaltsvollen, ſcharfbezeichnenden, zielbewußten Gefühlen kommt kein äſthetiſches Verhalten zu ſtande.

Welt- und gewöhnliche Gefühle.

7. Noch ein anderer Unterſchied innerhalb der gegenſtändlichen äſthetiſchen Gefühle iſt von Wichtigkeit. Das eine Mal haben die Gefühle einen Inhalt, der ſich einfach in den Schranken eines Endlichen

hält, ohne das Streben zu zeigen, darüber hinaus auf ein Endliches abſchließender, höchſter Art oder geradezu auf das Unendliche zu gehen. Das andere Mal richten ſich die Gefühle auf die Menſchheit, ihre Schickſale und Entwicklung, auf Daſein und Welt, auf Göttliches und Gott. Das Gemüt iſt etwa von den Fragen nach dem Wert des Menſchendaſeins, nach ſeinem Glücksertrage, nach dem Ziel der Menſchenentwicklung, nach dem Verhältnis von Tugend und Glück, Streben und Genuß erfüllt. Oder der Menſch iſt von Sehnſucht nach der großen und heiligen Natur, nach Einheit mit dem All-Einen bewegt, oder von Grauen vor der Öde alles Wiſſens, von Entſetzen vor dem Jammer und der Nichtigkeit des Lebens geſchüttelt. Ich will in dieſem zweiten Fall immer von Weltgefühlen ſprechen und ihnen die erſte Art der Gefühle als gewöhnliche Gefühle entgegenſetzen. Damit ſoll keine Herabſetzung der äſthetiſchen Gegenſtände, in denen ſolche Gefühle zum Ausdruck kommen, angedeutet ſein. Die ſpekulative deutſche Äſthetik freilich erkannte grundſätzlich nur das, was ich Weltgefühle nenne, als vollberechtigt im Reiche des Schönen an.

Kunſtwerke mit Weltgefühlen kommen zumeiſt dort vor, wo in dem ſteigernden Stil geſchaffen wird. Wir werden ſpäterhin den Stil der Steigerung und den Stil der Tatſächlichkeit als wichtigen Unterſchied kennen lernen. Der Stil der Steigerung verſetzt uns mit ſeinen Kunſtwerken auf einen Boden, der uns im Vergleiche mit der umgebenden Welt nicht nur einigermaßen, ſondern in entſchieden fühlbarer Weiſe als machtvoller, leidenſchaftlicher, innerlicher, zarter, harmoniſcher, zerriſſener, grauenhafter oder als in irgend welcher anderen Richtung geſteigert erſcheint. Es iſt natürlich, daß in ſolch erhöhter Daſeinsweiſe die dargeſtellten Gefühle beſonders oft die Form von Weltgefühlen haben. Aber die Weltgefühle ſind keineswegs allein auf dieſen Stil angewieſen. Auch in Dichtungen, die im Tatſachenſtil gehalten ſind, können Weltgefühle vorkommen. Denn auch das gewöhnliche Getriebe des Lebens, auch der ſchlichte Ablauf der Arbeits- und Mußeſtunden des Tages kann zu weihevollen Augenblicken, zu tiefer Sammlung oder großgeſtimmter Erhebung führen. So gibt es z. B. in Freytags Soll und Haben und in ſeiner Verlorenen Handſchrift manche Stellen, in denen ſich das Gefühlsleben gewiſſer Perſonen in der Richtung auf Menſchheit und Welt ausweitet.

Weltanſchauungsſchöpfungen.

Am bedeutſamſten heben ſich ſolche Kunſtwerke hervor, die in den Weltgefühlen geradezu Kernpunkt und Lebenselement haben. Dieſer Fall tritt dort ein, wo der Künſtler von dem Drang erfüllt iſt,

ſeine Lebens- und Weltanſchauung in den Geſtalten des Kunſtwerkes auszuſprechen. Denn Lebens- und Weltanſchauung bringt der echte Künſtler nicht durch Begriffe und nackte Gedanken, ſondern in der Weiſe zum Ausdruck, daß die Stimmungs- und Gefühlswerte das Gedankenmäßige überwiegen und ſo gleichſam in ſich aufnehmen. In ſolchen Weltanſchauungsſchöpfungen, wie ich die Kunſtwerke dieſer Art kurz nennen will, iſt ſo recht der Platz für die Entfaltung von Weltgefühlen. Und da ſtehen wieder die Weltanſchauungsdichtungen in erſter Reihe: hier können die Weltgefühle nach Beſtimmtheit, Mannigfaltigkeit und Fülle ſo wie ſonſt nirgends ſich ausleben. Man vergegenwärtige ſich etwa die Pſalmen, die Chöre der griechiſchen Tragiker, Dantes Göttliche Komödie, Klopſtocks Oden, Goethes Hymnen und Fauſt, Jean Pauls Hesperus oder Titan. Aber auch die Tonkunſt fordert uns durch zahlreiche Werke zu wahren Fluten von Weltſtimmungen auf. Man denke an Bachs Matthäus-Paſſion oder Hohe Meſſe, an Beethovens ſiebente oder neunte Symphonie, an Brahms Requiem, an Bruckners D-moll-Symphonie, und man wird wiſſen, was ich meine. Man erſieht hieraus die Wichtigkeit der Weltgefühle: gerade für die erhabenſten, tiefſinnigſten, auf das geiſtige Leben der Menſchheit die innerlichſte Wirkung ausübenden Kunſtſchöpfungen iſt dieſe Art von Gefühlen von entſcheidender Bedeutung.

Natürlich nehmen auch die teilnehmenden und zuſtändlichen Gefühle einen entſprechenden Charakter an, wenn die gegenſtändlichen Gefühle in dieſer Weiſe ausgeweitet ſind. Die Gefühle der Teilnahme für Fauſt ſind in Bezug auf menſchlichen Gehalt ungleich weiter und reicher als die der Teilnahme für Valentin oder Clavigo. Und dasſelbe gilt von den zuſtändlichen Gefühlen. Die tragiſchen Erhebungen und Bedrückungen, die wir durch die erſten Selbſtgeſpräche Fauſts erfahren, ſind durch und durch Weltgefühle, während beiſpielsweiſe die tragiſchen Gefühle, mit denen wir auf Clavigo oder auf Götz antworten, dies wenigſtens zunächſt und unmittelbar nicht ſind, ſondern höchſtens einen Anklang daran mit ſich führen.

Elftes Kapitel.

Die ästhetische Einfühlung der eigentlichen Art.

Verhältnis von Anschauung und Gefühl.

1. Das ästhetische Verhalten bewegt sich beständig in der Wechselbeziehung zwischen Anschauen im weitesten Sinne und dem Zusammen von Vorstellungen und Gefühlen, durch das die Anschauung ihren Inhalt, Sinn und Ausdruck erhält. Da nun innerhalb dieses Zusammens, wie sich uns zeigte, die Gefühle den überragenden Bestandteil bilden, der alles Übrige gleichsam in sich aufnimmt, so darf ich diese zweite Seite, wie ich auch schon bisher tat, kurz als Gefühl bezeichnen. Dies darf auch mit Rücksicht auf die Strebungen geschehen, die mit den Gefühlen verknüpft sind. Denn diese Strebungen haben durchweg gefühlsähnlichen Charakter. Sie sind bloße Seiten an dem erlebenden Selbstgefühl. Wenn ich also sage, daß das ästhetische Verhalten sich zwischen Anschauung und Gefühl vollzieht, so verstehe ich unter Gefühl immer zugleich auch die mannigfaltigen Vorstellungen und Strebungen, die mit ihm verwachsen sind.

Neue Fragen.

Für die folgenden Betrachtungen scheiden die persönlichen Gefühle gänzlich aus. Es handelt sich darum, wie die Verknüpfung der gegenständlichen Gefühle mit den geschauten Gegenständen psychologisch zu beurteilen ist. Die gegenständlichen Gefühle sind Vorgänge in uns. Und doch ist das subjektive Haben dieser Gefühle nicht das Endergebnis; vielmehr ist dieses subjektive Haben entweder völlig unbetont, oder es bleibt doch Nebensache. Jedenfalls erfahren wir diese Gefühle sofort als Vorgänge und Zustände der geschauten Gegenstände. Mit anderen Worten: die gegenständlichen Gefühle erscheinen uns sofort als Ausdruck der geschauten Gegenstände. In anderer Form sind wir uns ihrer entweder überhaupt nicht oder nur nebenbei bewußt. Es fragt sich: wie ist diese Hinausverlegung der Gefühle in den ästhe-

tiſchen Gegenſtand pſychologiſch zu beurteilen? Wie kommt es zu dieſem „Projizieren“?

Und weiter erhebt ſich die Frage: was iſt das für eine Verknüpfung, die zwiſchen dem geſchauten Gegenſtand und den in ihn hineingeſchobenen Gefühlen zu ſtande kommt? Was liegt hierin für ein Verhältnis von Anſchauen und Fühlen vor? Iſt darin nur ein in Beziehung Stehen oder eine innere Einheit gegeben? Und wie kommt dieſe eigentümliche Verknüpfung von Anſchauen und Fühlen zu ſtande? Wie iſt ſie pſychologiſch zu erklären? Und auf welche Teilfunktionen ſtößt man, wenn man dieſe Verknüpfung zergliedert?

Einfühlung.

Um eine kurze Bezeichnung zu haben, will ich die Verknüpfung der gegenſtändlichen Gefühle mit dem Anſchauen des äſthetiſchen Gegenſtandes als äſthetiſches Einfühlen bezeichnen. Ich könnte ſie auch äſthetiſche Beſeelung nennen. Der Name „Äſthetiſche Einfühlung“ hat ſich in den äſthetiſchen Schriften der Gegenwart ziemlich eingebürgert. So will auch ich ihn vorzugsweiſe anwenden.

Stimmungsſymboliſche Einfühlung.

2. Die äſthetiſche Einfühlung iſt doppelter Art: ſie iſt teils eigentlich, teils ſymboliſch. Ich verweiſe dabei auf die im ſiebenten Kapitel dieſes Abſchnittes gegebene Betrachtung über das Symboliſche. Von beſonderer äſthetiſcher Wichtigkeit iſt die ſymboliſche Einfühlung von Stimmungen, ich könnte auch ſagen: die ſtimmungsſymboliſche Einfühlung. Sie ergibt ſich unter folgendem Geſichtspunkt.

Die Stimmungen, mit denen wir die geſchauten Gegenſtände erfüllen, ſind ſelbſtverſtändlicher Weiſe durchweg menſchlich. Wir, die Betrachter und Genießer, ſind es ja, die den betrachteten Gegenſtänden die Stimmungen liefern. Wir fühlen nun aber eben doch menſchlich, nicht tieriſch oder pflanzlich, auch nicht engelhaft oder gottheitsmäßig. Dieſe unſere menſchlichen Stimmungen nun laſſen wir entweder in menſchliche Geſtalten und Bewegungen oder in untermenſchliche Gebilde und Vorgänge einfließen. Dies Zweite iſt der Fall, wenn wir unſere menſchlichen Stimmungen in tieriſche und pflanzliche Gebilde, in die Dinge der unlebendigen Natur, in die Erzeugniſſe menſchlicher Geſchicklichkeit oder endlich in die einfachen ſinnlichen Beſtandteile und Verhältniſſe in der Natur und in deren willkürliche Verknüpfungen (Ton-, Farben-, Formenverbindungen) hineinlegen. In dem erſten Fall deckt ſich das Eingefühlte mit dem geſchauten Gegenſtande: beide Seiten paſſen zuſammen, den menſchlichen Geſtalten und ihren Bewegungen kommt es ihrer eigentlichen Natur nach zu, mit menſchlichen Stimmungen beſeelt zu ſein. Dies

iſt eigentliche Einfühlung von Stimmungen. In der zweiten Gruppe von Fällen findet ein ſolches Sichdecken nicht ſtatt: Geſchautes und Eingefühltes laufen auseinander, gehören ihrer Natur nach nicht zuſammen; es beſteht zwiſchen beiden Seiten eine fühlbare Kluft. Wenn nun trotzdem durch die Einfühlung beide Seiten vereinigt werden und dieſe Vereinigung als äſthetiſcher Genuß geſpürt wird, ſo iſt dies nur dadurch möglich, daß die menſchlichen Stimmungen, mit denen wir die untermenſchlichen Gebilde beſeelen, in uneigentlichem oder ſymboliſchem Sinne genommen werden. Hier liegt alſo ſymboliſche Stimmungseinfühlung vor.

Ich brauche kaum Beiſpiele zu geben. Sehen uns die Göttergebilde der griechiſchen Bildhauer ſtimmungsbeſeelt an, ſo liegt hierin nichts Symboliſches. Ebenſowenig, wenn uns anmutige Tänze dieſen oder jenen Stimmungsausdruck zu haben ſcheinen. Wenn ich dagegen beiſpielsweiſe Lenau aufſchlage und leſe, daß dieſer Dichter den Eichenwald mürriſch brauſen, die Natur Sterbeſeufzer hauchen, die See gleichgültig in ihrem alten Gange fortwallen, das Geflügel ſich träumeriſch im Schilfrohr regen läßt, ſo liegt hier ſymboliſche Stimmungseinfühlung vor. Oder wenn mir die Farben Tizians den Eindruck heiterer, blühender Lebensfülle machen oder die Farben Liebermanns den Ausdruck herber, rückſichtslos wahrheitsmutiger Männlichkeit zu haben ſcheinen, ſo haben wir es zweifellos mit Stimmungsſymbolik zu tun. Ebenſo wenn mir die Zieraten an gotiſchen Gerätſchaften als eigenſinnig kraftvoll, die Linien an Renaiſſancegegenſtänden als leicht und edel fließend erſcheinen.

Ich will nun der Einfachheit wegen zunächſt von der ſymboliſchen Stimmungseinfühlung abſehen. Aber auch auf die anderen Möglichkeiten ſymboliſcher Einfühlung will ich zunächſt keine Rückſicht nehmen. Es bleiben alſo auch alle ſymboliſchen Einfühlungen, in denen es ſich nicht um Stimmungen, ſondern um beſtimmte, mit ausgeſtalteten Vorſtellungen und Gedanken verknüpfte Gefühle handelt, vor der Hand beiſeite liegen. Darſtellungen wie Michelangelos oder Rubens, Klingers oder Stucks ſymboliſche Geſtalten heranzuziehen, würde die Unterſuchung nur erſchweren. Es iſt am beſten, die Natur der äſthetiſchen Einfühlung zunächſt aus ſolchen Fällen kennen zu lernen, in denen ſich Geſchautes und Eingefühltes decken. Ich habe aus den Erörterungen über die Einfühlung bei verſchiedenen Schriftſtellern den Eindruck gewonnen, daß manches von dem, was darin ſchief und unklar iſt, auf Rechnung des Umſtandes kommt, daß die eigent-

liche und die ſymboliſche Einfühlung völlig ungetrennt oder doch zu wenig getrennt voneinander behandelt werden. Ich will daher zunächſt alle die Schwierigkeiten und Verwicklungen, die durch den ſymboliſchen Charakter der Einfühlung entſtehen, fernhalten.

Eigentliche Einfühlung: Tatbeſtand.

3. Zuerſt gilt es feſtzuſtellen, was in der äſthetiſchen Einfühlung unwiderſprechlich erlebt wird. Wenn ich Niobe und ihre ſich ſchutzſuchend an ſie ſchmiegende Tochter betrachte, ſo erfahre ich in mir nicht etwa das Anſchauen für ſich und das Fühlen für ſich und dann noch ein in Beziehung Setzen der einen Seite zur anderen. Es iſt nicht ſo, daß die reine Wahrnehmung der Linien- und Flächenverhältniſſe die eine Seite bildete und daneben das ſei es wirkliche, ſei es vorſtellungsmäßige Erleben von Gefühlen der Angſt, des Hilfeſuchens, des Bergenwollens vorhanden wäre und nun zwiſchen beiden Seiten ein beziehendes, vergleichendes, verknüpfendes Hin- und Hergehen ſtattfände. Weder finde ich in mir ein kahles, kaltes, leeres Wahrnehmen, noch ein geſondertes anſchauungsloſes, rein innerliches Fühlen, noch auch ein von der einen Seite zur anderen ſich begebendes Knüpfen. Auch wenn dieſe drei Vorgänge nicht als ein Nacheinander, ſondern als gleichzeitiges Nebeneinander im Bewußtſein angenommen würden, ſo wäre damit die Einfühlung keineswegs richtig bezeichnet. Freilich handelt es ſich in der Einfühlung um ein Gleichzeitiges, aber eben nicht um ein gleichzeitiges Nebeneinanderbeſtehen und Nebeneinandervorgehen. Was im Einfühlen gleichzeitig im Bewußtſein vorkommt, beſteht nicht aus leerem, fühlloſem Wahrnehmen und rein innerlichem, anſchauungsloſem Fühlen und zuſammenbringendem Verknüpfen. Ein gleichzeitiges Nebeneinander findet z. B. im Bewußtſein ſtatt, wenn ich eine Flüſſigkeit zugleich betrachte und berieche. Hier weiſt das Bewußtſein eine Geſichtswahrnehmung und daneben eine Geruchsempfindung auf, und zwiſchen beiden findet gleichzeitig ein Beziehen ſtatt: ich ſehe den Geruch als ausgehend von der Flüſſigkeit an. Ein ſolcher in ſich getrennter Vorgang iſt die äſthetiſche Einfühlung weder in dem herangezogenen Beiſpiel noch irgend anderswo. Vielmehr erſcheint die Wahrnehmung der Niobe und ihrer Tochter ſo innig eins mit den Gefühlen von Angſt, Entſetzen, Hilfeſuchen u. dgl., daß ſie an ſich ſelber den Eindruck dieſer Gefühle macht. Die Geſichtswahrnehmung hat als ſolche das Ausſehen der entſprechenden Gefühlserregungen. Die Gefühle kommen überhaupt in meinem Bewußtſein nicht noch irgendwie neben der Wahrnehmung von den Formen der Niobe vor, ſondern ſie werden von mir lediglich als

Ausdruck dieſer wahrgenommenen Formen erlebt. Nur als aus den Formen zu mir ſprechendes Leben, nur als die eigene Seele der Formen kommt das Eingefühlte in meinem Bewußtſein vor. Ich darf dieſes Verhältnis von Anſchauen und Fühlen als innere Einheit bezeichnen. Und zwar erfahre ich dieſe innere Einheit ohne vorausgegangenes bewußtes Beziehen und Verknüpfen.

Geſchichtliches.

Dieſe hier beſchriebene Einheit von Anſchauen und Fühlen darf wohl als beinahe allgemein zugeſtanden angeſehen werden. Schon bei Herder beruht die ſchöne Form auf der Verſetzung unſeres ganzen fühlenden Ichs in die Geſtalt, auf der Durchlebung, Mitempfindung, ſympathiſchen Durchfühlung des ſinnlich wahrgenommenen Gegenſtandes.[1]) Aus neuerer Zeit ſei zunächſt an Friedrich Viſcher erinnert. Er ſpricht in der Abhandlung „Kritik meiner Äſthetik“ eindringlich von der „Verſchmelzung des ganzen und vollen geiſtigen Lebens mit der Sinnlichkeit“, von der wie fühlende Seele fungierenden Sinnlichkeit, von dem ſehenden, hörenden Nerv, der zugleich wie Gemüt fühlt.[2]) Ebenſo findet man bei Lotze verſchiedene Bezeichnungen für die Einfühlung in die äſthetiſchen Gegenſtände. Wir dringen im äſthetiſchen Anſchauen in das eigentümliche Wohl und Wehe, in die Lebensgefühle der mannigfaltigen Gebilde ein, die äſthetiſch auf uns wirken. „Keine Geſtalt iſt ſo ſpröde, in welche hinein nicht unſere Phantaſie ſich mitbelebend zu verſetzen wüßte.“[3]) Und ebenſo ſieht Siebeck das Eigentümliche der äſthetiſchen Anſchauung in der Vorſtellung oder dem Gefühl des unmittelbaren Ineinander von Geiſtigem und Sinnlichem. Das äſthetiſche Verhalten iſt ihm eine beſondere Betätigung unſerer allgemeineren Fähigkeit, „Perſönlichkeit in die Dinge hineinzuſchauen“.[4]) Beſonders aber iſt hierbei auf Robert Viſcher hinzuweiſen. Er betrachtet das äſthetiſche Einswerden unſerer Perſönlichkeit mit dem Gegenſtande nach ſeinen verſchiedenen Einheitsweiſen. Wenn er von Einfühlung, Anfühlung, Nachfühlung, Zufühlung ſpricht, ſo ſind damit verſchiedene Weiſen gemeint, wie unſere Lebensgefühle

---

[1]) Herder ſpricht von dieſem ſympathiſchen Verhalten mit beſonderer Kraft und Friſche in der „Plaſtik“ (im vierten Abſchnitt).

[2]) Friedrich Vischer, Kritiſche Gänge. Neue Folge. 5. Heft. Stuttgart 1866. S. 24 ff.

[3]) Hermann Lotze, Geſchichte der Äſthetik in Deutſchland. München 1868. S. 78 ff. Mikrokosmus, im 2. Kapitel des 5. Buches.

[4]) Hermann Siebeck, Das Weſen der äſthetiſchen Anſchauung. Berlin 1875. S. 68, 82, 101.

den angeſchauten Formen eigenen innewohnenden Lebensgehalt und Lebensſchwung erteilen.[1]) Und auch in den äſthetiſchen Schriften der neueſten Zeit findet man faſt überall dieſes Hervortreten des Gefühlsgehaltes in der Anſchauung hervorgehoben. Dies gilt von Lipps,[2]) Konrad Lange, Groos, Jonas Cohn, Paul Stern, Witaſek u. ſ. w.

Einfühlung im gewöhnlichen Leben.

4. Die Einfühlung iſt keineswegs auf das äſthetiſche Gebiet allein beſchränkt; ſie kommt im Leben auf Schritt und Tritt vor. Es iſt für uns unmöglich, einem Menſchen ſehend oder hörend gegenüberzutreten, ohne daß dabei die Einfühlung ſofort zu reger Betätigung käme. Alles an dem wahrgenommenen Menſchen, ſowohl alles Ruhende wie alles Bewegte an ihm, wird für uns ſofort zum Ausdruck ſeeliſcher Vorgänge und Zuſtände. Und ſo war es, ſoweit wir uns in unſere Kindheit erinnernd zurückzuverſetzen vermögen. Immer war mit dem Anblick der Züge und Bewegungen der uns umgebenden Menſchen und dem Hören ihrer Stimme unmittelbar der Eindruck verbunden, daß aus Zügen, Bewegungen, Stimme ein bewegtes Innenleben zu uns ſpricht.

Das Einfühlen iſt ſonach ſo wenig auf das äſthetiſche Gebiet beſchränkt, daß die äſthetiſche Einfühlung nur einen ſehr kleinen Teil der von den Menſchen beſtändig ausgeübten Einfühlung bildet. Fragt man aber, durch welche Eigentümlichkeiten ſich die äſthetiſche Einfühlung heraushebt, ſo wird im allgemeinen zu ſagen ſein, daß ſie das Einfühlen in einer beſonders geſteigerten Weiſe darſtellt. Es ſollen mit ein paar Worten die Richtungen angedeutet werden, nach denen im äſthetiſchen Betrachten das Einfühlen in geſteigerter Weiſe ſtattfindet.

Steigerung der Einfühlung auf äſthetiſchem Gebiete.

Im gewöhnlichen Leben geht das Einfühlen überaus oft in matter und lahmer Weiſe vor ſich. Züge und Gebärden, Blicke und Sprache — wie oft wirken ſie derart oberflächlich auf uns, daß ſie nur ganz ungefähr etwas auszudrücken ſcheinen! Wie oft ſind wir nicht zu zerſtreut, zu gedankenlos, zu vielbeſchäftigt, zu teilnahmslos, als daß wir von Stirn und Naſe, Blick und Lächeln, Greifen und Schreiten an den Perſonen, denen wir begegnen, einen bedeutungsvollen Eindruck erhielten! Oder es kann ſo ſein, daß wir nur etwa an Auge, Stirn und Mund kraftvoll und entſchieden die Einfühlung vornehmen, während wir den Ausdrucksgehalt, der vielleicht in Kopfhaltung und Kopf-

[1]) Robert Vischer, Über das optiſche Formgefühl. Leipzig 1873. S. 18 ff. — Über äſthetiſche Naturbetrachtung. Deutſche Rundſchau, 19. Jahrgang (1893), 11. Heft, S. 192 ff.

[2]) Man leſe etwa in der „Grundlegung der Äſthetik“ von Lipps S. 108.

bewegung, in begleitenden Handbewegungen u. ſ. w. zum Vorſchein kommt, kaum beachten oder ganz überſehen. Derartige nachläſſige und kümmerliche Betätigungen der Einfühlung duldet das äſthetiſche Betrachten nicht. Hier muß das Einfühlen mit allen Gliedern und Verhältniſſen der Menſchengeſtalt und mit allen ihren Bewegungen ſoviel Innenleben verſchmelzen, als ſich natürlich und ungezwungen damit verſchmelzen läßt.[1])

Und noch in einer anderen Richtung iſt die Einfühlung des gewöhnlichen Lebens oft unvollkommen. Wenn wir öfter mit einem Menſchen verkehrt haben, ſo beſitzen wir mehr oder weniger ein Wiſſen von ſeinem Charakter, wir kennen auf Grund unſerer Erfahrungen und Folgerungen die guten und ſchlimmen Seiten ſeiner Natur. Wenn wir ihn nun leibhaftig ſehen und hören, ſo tritt beides in Tätigkeit: unſere Einfühlung in ſeine gegenwärtigen Züge, Mienen, Bewegungen, Worte und unſer erworbenes Wiſſen von ſeinem Charakter. Dieſe unſere Erfahrungen, Folgerungen, Kenntniſſe können für die Einfühlung ein ſtarkes Hindernis bilden; wir ſind ja nicht allein auf dieſe angewieſen; wir wiſſen ja mehr oder weniger auch ohne ſie, was wir von dieſem Menſchen zu halten haben. So kann es geſchehen, daß infolge unſeres Wiſſens von den Eigenſchaften dieſes Menſchen die Einfühlung nur ſpärlich und gehemmt auftritt. Sodann kann aber auch der Fall eintreten, daß die Einfühlung als nicht hinreichend für das Kennenlernen des Menſchen erſcheint und daher notgedrungen zum erfahrungsmäßigen Wiſſen gegriffen werden muß. In dieſem Falle drängt ſich uns an der Einfühlung ihr Nichtkönnen, die Schranke ihrer Leiſtungsfähigkeit auf. Aber auch abgeſehen von allen beſonderen Fällen tritt für das Einfühlen im gewöhnlichen Leben ſchon dadurch ein Mißliches ein, daß unſer gewöhnliches Bewußtſein zwiſchen Wiſſen und ſchauendem Einfühlen geteilt iſt. Schon hierdurch erſcheint die Natur des ſchauenden Einfühlens beeinträchtigt. Im Gegenſatze hierzu zeichnet ſich das äſthetiſche Betrachten dadurch aus, daß

[1]) Wenn KÜLPE in ſeinen Experimenten die Verſuchsperſon nur drei Sekunden lang den Kunſtgegenſtand (Tempel, Statue, Reliefs) betrachten läßt, ſo iſt dies eine viel zu kurze Zeit, als daß ſich äſthetiſche Einfühlung entwickeln könnte. Aber auch in allen anderen Beziehungen kann es in drei Sekunden, noch dazu nach vorangehendem Aufgerufenwerden, nicht zu äſthetiſcher Stimmung und Haltung des Bewußtſeins kommen. Ich halte die Verſuche KÜLPEs für völlig beweisunkräftig (American Journal of Psychology, Bd. XIV S. 215 ff. „Ein Beitrag zur experimentellen Äſthetik").

uns der Gegenſtand nach Bedeutung und Gehalt ausſchließlich durch ſchauendes Erfühlen und nicht nebenher noch durch ein begriffliches Wiſſen zu Bewußtſein kommt. Im äſthetiſchen Betrachten beſteht das Kennenlernen des Gegenſtandes lediglich im Anſchauen und Einfühlen. Der Gegenſtand, ſofern er äſthetiſch wirkt, offenbart ſich ausſchließlich dem ſchauend fühlenden Geiſte. Wenn ein Kunſtwerk, etwa eine Dichtung, teilweiſe in kahlen Begriffen, in verſtandesmäßigen Formen beſteht, ſo iſt dies unter allen Umſtänden das Kennzeichen eines nicht genügenden Könnens. — Eine derartige Einmiſchung von Wiſſen, das neben dem ſchauenden Einfühlen verharrt, wird ſich uns ſpäter bei der Beſprechung der Einheit von Form und Gehalt in ihrer ganzen äſthetiſchen Ungehörigkeit zu erkennen geben.

Die einfache und die ſubjektiv betonte Einfühlung.

5. Die äſthetiſche Einfühlung iſt doppelter Art: entweder iſt ſie einfach, unbetont oder ſubjektiv betont. Schon zu Beginn dieſes Kapitels wurde dieſer Unterſchied geſtreift. Im erſten Fall kommen uns die gegenſtändlichen Gefühle, die „eingefühlt“ werden, nicht als von uns geſpürte Gefühle zu Bewußtſein; die ſubjektive Seite an ihnen bleibt unbeachtet, unbetont. Das Eingefühlte ſteht uns nur als Gehalt des Gegenſtandes vor dem Bewußtſein. Abgeſehen von ſeinem Verſchmolzenſein mit dem geſchauten Gegenſtande iſt das gegenſtändliche Gefühl für unſer Bewußtſein einfach nicht vorhanden. Bildlich kann ich auch ſagen: das gegenſtändliche Gefühl beſteht in dieſem Falle für unſer Bewußtſein nur als ein Hinausverlegtes, in den Gegenſtand Projiziertes. In anderen Fällen kommt uns dagegen das Eingefühlte, abgeſehen davon, daß es uns im geſchauten Gegenſtande entgegentritt, auch noch als unſer Ich-Erlebnis, in Form einer ſubjektiven Mitbeteiligung, zum Bewußtſein. Neben dem Hinausverlegtſein des Gefühls in den Gegenſtand kommt uns eben dieſes Gefühl auch als Schwingen und Erzittern unſeres eigenen Selbſtgefühls zum Bewußtſein. Die „Projektion“ des Gefühls geht hier nicht ſo völlig und reſtlos vor wie dort. Doch iſt auch in dieſem zweiten Falle die Hauptſache das Hinausverlegtſein. Fehlt dies, ſo iſt äſthetiſches Betrachten überhaupt nicht zu ſtande gekommen; fehlt hingegen die ſubjektive Betonung, ſo iſt dies keine Vereitelung der äſthetiſchen Haltung.

Beiſpiele.

Wenn wir ein Drama leſen, aber auch wenn wir es von der Bühne auf uns wirken laſſen, iſt der gewöhnliche Fall wohl der, daß uns die eingefühlten Regungen nur als Gefühle der Menſchen im Drama zu Bewußtſein kommen, daß uns dieſe Gefühle lediglich wie ein von außen Gegebenes berühren. Es bleibt in der Regel völlig ungeſpürt,

daß beiſpielsweiſe Egmonts Erregungen doch zunächſt von uns geleiſtet werden, daß unſer Bewußtſein es iſt, das ſie herleiht. Wir überſpringen gleichſam unſer Ich und begrüßen unſere eigenen Gefühle wie etwas Fremdes. Daneben kann aber doch auch Egmont gegenüber die ſubjektivere Weiſe der Einfühlung vorkommen. Wo er z. B. von dem ſüßen Leben, der ſchönen freundlichen Gewohnheit des Daſeins und Wirkens oder weiterhin von der lieblichen, löſenden Kraft des Schlafes ſpricht, da kann es geſchehen, daß wir die entſprechenden Gefühle nebſtdem, daß ſie uns als Egmonts Gefühle erſcheinen, doch zugleich auch als ſelbſterlebt empfinden. Oder wenn wir Iphigenie ihr Verlangen nach der Heimat oder ihre Sehnſucht nach fleckenloſer Reinheit des Herzens ausſprechen hören, kann gleichfalls unſere Mitbeteiligung in dem Grade ſteigen, daß wir die entſprechenden Gefühle auch als unſere eigenen Innenvorgänge ſpüren. Ähnlich verhält es ſich in den bildenden Künſten: auch hier iſt die unbetonte Einfühlung das Gewöhnliche. Wenn wir den Hermes oder die Aphrodite des Praxiteles, die Statue des Sophokles oder Äſchines, die Büſte Homers oder Zenos betrachten, ſo gehört wohl eine ganz beſonders erregbare künſtleriſche Stimmung dazu, wenn die Einfühlung in der Form der ſubjektiven Mitbeteiligung erfolgen ſoll. Weit häufiger treten uns dieſe Gebilde ſo gegenüber, daß wir erſt von ihnen die Stimmung, von der ſie beſeelt ſind, zu erfahren glauben. Leichter, ſo ſcheint es mir, kommt es bei ſtark bewegten, leidenſchaftserfüllten Geſtalten der Bildnerei zu der ſubjektiv betonten Form der äſthetiſchen Einfühlung. Einen beſonders günſtigen Boden bietet für die betonte Einfühlung die Tonkunſt. Wundt weiſt nachdrücklich darauf hin, daß wir „hier viel unmittelbarer der durch den Eindruck erregten Gefühle als ſelbſterlebter inne werden".[1])

Wir erinnern uns hier an die Unterſcheidung, die im neunten Kapitel zwiſchen den gegenſtändlichen Gefühlen der reproduzierten und der wirklichen Art gemacht wurde (S. 186 ff.). Indem ich dieſen Unterſchied jetzt heranziehe, darf ich wohl behaupten, daß überall dort, wo das Eingefühlte nur in reproduzierten Gefühlen beſteht, die Einfühlung ihre einfache Geſtalt hat. Wo dagegen das Eingefühlte den Charakter wirklicher Gefühle beſitzt, dort wird die Einfühlung leicht die Form der ſubjektiven Mitbeteiligung annehmen. Ich möchte nicht ſoweit gehen, zu behaupten, daß beide Unterſchiede ſich in

[1]) Wundt, a. a. O., Bd. 3, S. 193; vgl. S. 196.

ihrem Umfange decken, alſo der reproduktiven Form der gegenſtändlichen Gefühle die einfache Einfühlung, den wirklichen gegenſtändlichen Gefühlen die ſubjektiv betonte Einfühlung entſpricht. Ich glaube, daß auch dort, wo die gegenſtändlichen Gefühle wirkliche, volle Gefühle ſind, eine Ausſchaltung ihres ſubjektiven Geſpürtwerdens möglich iſt. Der Gegenſtand kann eine derart feſſelnde, uns in ſich ſchlingende, uns zur Selbſtvergeſſenheit bringende Kraft beſitzen, daß die in uns vorhandenen wirklichen Gefühle in ihrem ſubjektiven Daſein überſehen werden und uns erſt als mit dem Gegenſtand verſchmolzen zum Bewußtſein kommen. Aber ohne Zweifel entſpringt die ſubjektiv betonte Einfühlung nur unter der Vorausſetzung, daß die gegenſtändlichen Gefühle der wirklichen Art angehören.

Lipps und Groos.

6. Beſonders Lipps und Groos haben das Verdienſt, auf den eben behandelten Unterſchied innerhalb der Einfühlung hingewieſen zu haben. Lipps unterſcheidet die einfache und ſympathiſche oder volle Einfühlung; Groos bezeichnet dieſe zweite Art als äſthetiſches Miterleben. Ich vermag beiden Forſchern jedoch inſofern nicht Recht zu geben, als ſie nur die zweite, unter ſubjektiver Mitbeteiligung ſich vollziehende Art der Einfühlung für eigentlich äſthetiſch halten, die andere dagegen für zu matt und ſtumpf anſehen, als daß ſie auf äſthetiſche Bedeutung Anſpruch erheben dürfte. Es hängt dies damit zuſammen, daß beide Forſcher die Gefühlsreproduktionen als äſthetiſch untauglich betrachten.[1]) Es liegt hier eine ſtarke Unterſchätzung der Gefühlsreproduktionen nach Kraft und Wirkſamkeit vor und zugleich ein Verkennen der tatſächlichen Beſchaffenheit, die auch das feine und geübte äſthetiſche Betrachten und Genießen in zahlreichen Fällen hat. Witaſek hat Recht, wenn er gegenüber ſolchen Anſichten gegen die Unterſchätzung der Gefühlsvorſtellungen in äſthetiſcher Hinſicht lebhafte Einſprache erhebt.[2]) Auch iſt zu bedenken, daß auch in dem Falle der ſubjektiv unbetonten Einfühlung durch das Vorhandenſein der teilnehmenden und der zuſtändlichen Gefühle reichlich dafür geſorgt iſt, daß das betrachtende und genießende Individuum ſich als ſubjektiv beteiligt am äſthetiſchen Verhalten lebhaft ſpürt. Das Nichtbetontſein bezieht ſich ja immer nur auf die gegenſtändlichen Gefühle.

Über das Recht der Bezeichnung „Mit- oder Nacherleben".

Groos legt ſtarken Nachdruck darauf, daß die Einfühlung treffend bezeichnet werde, wenn man ſie Mit- oder Nacherleben nenne;

[1]) Lipps, Äſthetiſche Einfühlung, a. a. O. S. 420 ff. Groos, Der äſthetiſche Genuß, S. 185 ff.

[2]) Witasek, a. a. O. S. 1 f., 28 f.

und er legt in fein eindringender Weiſe dar, welcher gute, aber doch vorſichtig zu umgrenzende Sinn dieſem Ausdruck innewohne. Auch mir ſcheint es, daß man die ſubjektiv betonte Einfühlung als Mit- oder Nacherleben bezeichnen kann. Nur muß man dabei ſich des Relativen dieſer Bezeichnung bewußt bleiben. Streng pſychologiſch betrachtet, handelt es ſich freilich auch in der betonten Einfühlung um kein Mit- oder Nacherleben. Denn gegeben ſind uns lediglich die äußeren Formen der ruhenden oder bewegten Menſchengeſtalt, und alles, was ſie uns an Seele zu enthalten ſcheinen, ſtammt lediglich aus unſerem Ich.[1]) Es iſt alſo alles Einfühlen ſtreng genommen eher ein Vorerleben, als ein Mit- oder Nacherleben. Aber in einer gewiſſen Hinſicht iſt das betonte Einfühlen doch ein Mit- und Nacherleben. Es wird dabei nämlich die ſchon durch die Einfühlung beſeelte Menſchengeſtalt als ein Gegebenes, Fertiges angeſehen. Mit Rückſicht auf das als fertig vorausgeſetzte Ergebnis der einfachen Einfühlung erſcheint die ſubjektive Mitbeteiligung als Mit- oder Nacherleben.

Mißlicher dagegen wäre es, auch auf die einfache Einfühlung den Ausdruck „Mit-“ oder „Nacherleben“ als wiſſenſchaftliche Bezeichnung anwenden zu wollen. Denn dieſe Bezeichnung ſetzt den pſychologiſch-unrichtigen Standpunkt des naiven Menſchen voraus, der die Menſchengeſtalt ſamt ihrer Beſeeltheit als etwas uns von außen Gegebenes anſieht. Und da ich, abweichend von Groos, auch die einfache Einfühlung als eine äſthetiſch vollwertige Leiſtung anſehe, ſo kann ich mich nicht der von Groos vertretenen Anſicht anſchließen, daß der Ausdruck „Miterleben“[2]) als beſonders empfehlenswerte Bezeichnung für das ganze äſthetiſche Verhalten zu erachten ſei. Doch ſoll damit nicht geſagt ſein, daß man ſich ſeiner überhaupt nicht bedienen dürfe. Es kommt nur darauf an, daß kein Zweifel darüber gelaſſen werde, worin der wiſſenſchaftlich haltbare Kern dieſes Ausdrucks beſtehe.

Hier ſei auch auf ein naheliegendes Mißverſtändnis hingewieſen. Wenn der ſubjektiv betonten Einfühlung ein ſo übermäßig weiter Verbreitungsbereich zuerkannt wird, ſo liegt mir der Verdacht nahe,

---

[1]) Vgl. hierzu die Bemerkungen von Lipps in dem Archiv für ſyſtematiſche Philoſophie, Bd. 4, S. 468 f. (Dritter äſthetiſcher Litteraturbericht).

[2]) Groos, a. a. O., S. 189, 192. Lipps bedient ſich mit Vorliebe des Ausdruckes „innerliches Mitmachen“ (Grundlegung der Äſthetik, S. 111 ff.). Von dieſem Ausdruck gilt das Gleiche.

daß dabei die Gefühle der Teilnahme mehr oder weniger in den Vorgang der Einfühlung hereingezogen werden. Die Gefühle der Teilnahme ſind freilich ſubjektiv betont; ſie ſind ja eine ſubjektive Hinzufügung zu dem, was der äſthetiſche Gegenſtand bedeutet. Was ich gegenüber Richard dem Dritten an Grauen und Bewunderung, für Hermann und Dorothea an freudiger, liebender Zuſtimmung empfinde, kann freilich als ſtark ſubjektives Miterleben gelten; aber zur Einfühlung gehört es mit nichten. Die Einfühlung beſteht doch eben in dem Zuſammentreten derjenigen Gefühle mit der Anſchauung, die das Innenleben des angeſchauten Gegenſtandes bedeuten. Und da entſteht eben die Frage, ob in der Verbindung dieſer Gefühle mit dem Angeſchauten dieſe Gefühle neben ihrer Gegenſtändlichkeit zugleich als ſubjektives Geſchehen im Ich geſpürt werden. Die Gefühle der Teilnahme fallen gänzlich auf Seite des Subjekts; es wäre widerſinnig, ſie einfühlen zu wollen. Das hieße, beiſpielsweiſe mein Grauen vor Richard als ein von Richard ſelbſt gefühltes Grauen behandeln. Die Gefühle der Teilnahme ſind daher bei Beantwortung jener Frage ſtreng fernzuhalten. Nimmt man dieſe Gefühle hinzu, ſo iſt es freilich begreiflich, wenn der ſubjektiv betonten Einfühlung eine übermäßige Verbreitung zugeſtanden wird. Schon der von Lipps gebrauchte Ausdruck „ſympathiſche Einfühlung“ kann leicht dazu verführen, die teilnehmenden Gefühle in die Einfühlung einfließen zu laſſen.

Bedeutung der Organempfindungen für die Einfühlung.

7. Wie überhaupt in der Lehre von den Gefühlen gegenwärtig der Einfluß der Organempfindungen ſich einer eingehenden Würdigung erfreut, die oft freilich zu unverſtändiger und faſt fanatiſcher Überſchätzung ausartet, ſo genießen auch in der gegenwärtigen Äſthetik von mancher Seite die Organempfindungen eine beſondere Beachtung. Sie werden mit Vorliebe auf die Beiträge hin betrachtet, die ſie für das äſthetiſche Verhalten liefern.

Und in der Tat ſind die Organempfindungen, und unter ihnen beſonders die Bewegungsempfindungen, von nicht geringer Bedeutung für das äſthetiſche Betrachten und Genießen. In wie reicher Fülle ſie innerhalb der Zuſtandsgefühle vorkommen, habe ich ſchon an einer früheren Stelle (S. 164 f.) dargelegt. Jetzt handelt es ſich um ihre Bedeutung für die Einfühlung. Und dieſe Bedeutung iſt groß genug. Allerdings wird uns erſt die weiterhin zu betrachtende ſymboliſche Einfühlung den vollen Umfang, in dem die Organempfindungen auf äſthetiſchem Boden vorkommen, und die intime Wichtigkeit, die ſie für das Äſthetiſche haben, in vollem Maße erkennen laſſen. Aber

auch ſchon die Einfühlung in menſchliche Geſtalten ſteht mit den Organempfindungen in wichtigem Zuſammenhang.

Leibesgefühl. Im folgenden hebe ich aus dem weiten Reiche der Organempfindungen die Bewegungsempfindungen heraus, um ihren Beitrag für die Einfühlung in die Menſchengeſtalt feſtzuſtellen. Dabei iſt ein für allemal zugegeben, daß daneben noch andere Organempfindungen in weitem Umfang mitſpielen. Einen in leiblichem Schmerz oder Wohlbehagen dargeſtellten Menſchen vermag man überhaupt nicht zu verſtehen, ohne nicht mit der eigenen Leiblichkeit Entſprechendes wenigſtens andeutungsweiſe und reproduktionsmäßig zu erleben. Und ſo fließt überall unſer Leibesgefühl mehr oder weniger beſtimmt bei der Einfühlung in die Menſchengeſtalt mit ein. Überall dort, wo ich davon ſpreche, daß zur Einfühlung weſentlich gehöre, daß das Zumutefein, das Lebensgefühl, das Selbſtgefühl des betrachteten Menſchen in gewiſſem Grade erlebt werde, iſt auch der Inbegriff der Organempfindungen, wie er zu dem unmittelbaren dunklen Innefein der eigenen Leiblichkeit zuſammenfließt, als Untergrund mit gemeint. In der neueſten Zeit hat beſonders Schmarſow auf die Wichtigkeit des „Körpergefühls“ für das künſtleriſche Betrachten mit erfreulichem Nachdruck und mit Wärme hingewieſen.[1])

Will man die äſthetiſche Bedeutung der Bewegungsempfindungen feſtſtellen, ſo muß zwiſchen den wirklichen und den nur vorgeſtellten Empfindungen unterſchieden werden. Schon an früheren Stellen (S. 93 f., 107) war uns dieſer Unterſchied wichtig geworden. Auch wirkliche Bewegungsempfindungen kommen in Menge im äſthetiſchen Betrachten vor; doch bei weitem verbreiteter ſind die reproduzierten. Dieſen Unterſchied dürfen die folgenden Betrachtungen nie aus den Augen verlieren.

Erweiterte Frageſtellung. Die Frage nach dem Anteil der Organ- und Bewegungsempfindungen an der äſthetiſchen Einfühlung wird weiterhin von ſelbſt eine Erweiterung in doppelter Hinſicht erfahren. Erſtlich wird ſich zeigen, daß außer den genannten Empfindungen auch noch andere niedere Empfindungen, beſonders Taſt- und Temperaturempfindungen, vermittelnd in die Einfühlung eingreifen, ja daß, wenn auch nur ſelten, ſogar Gehörs- und Geſichtsempfindungen eine ähnliche vermittelnde Rolle wie die niedrigen Empfindungen ſpielen können. Und zweitens

[1]) August Schmarsow, Unſer Verhältnis zu den bildenden Künſten. Leipzig 1903. S. 87 ff. und ſonſt.

wird ſich ergeben, daß häufig auch Erfahrungswiſſen als vermittelndes Glied in der Einfühlung vorkommt. So wird von ſelbſt jene Frage die erweiterte Geſtalt annehmen: bedarf die Einfühlung ſtets vermittelnder Glieder zwiſchen Anſchauung und Gefühl? welche Bedeutung haben für dieſe vermittelnde Aufgabe einerſeits die Empfindungen und deren Reproduktionen, anderſeits das Erfahrungswiſſen? von welcher Bedeutung ſind innerhalb der vermittelnden Empfindungen namentlich die Bewegungsempfindungen? gibt es auch Einfühlung ohne alle derartige Vermittlung, alſo Einfühlung unmittelbarer Art?

Die Menſchengeſtalt in Bewegung.

8. Ich faſſe die menſchliche Geſtalt zunächſt ins Auge, ſoweit ſie als ſich bewegend vor uns hintritt oder doch, wie in der bildenden Kunſt, den Eindruck des Sichbewegens macht. Drei Fälle ergeben ſich hier hinſichtlich der Verknüpfung mit Bewegungsempfindungen.

Erſter Fall: Reproduktion von Bewegungsempfindungen.

Wenn wir einen Athleten im Zirkus mit künſtleriſchem Auge verfolgen oder die Bewegungen eines guten Schauſpielers mit geſpannter Aufmerkſamkeit begleiten, ſo wird es wohl nicht fehlen, daß die Geſichtswahrnehmungen, die wir von den Bewegungen haben, von den entſprechenden reproduzierten Bewegungsempfindungen belebt werden. Die geſehenen Bewegungen fordern uns unwillkürlich auf, ſie in unſerer Einbildung mit unſerem eigenen Leibe nachzumachen. Dabei entſtehen in unſerer Einbildung auch die entſprechenden Bewegungsempfindungen. Ähnlich verhält es ſich angeſichts von Darſtellungen des ſich bewegenden Menſchenleibes in der bildenden Kunſt. Nicht nur wenn ich etwa Michelangelos gefeſſelten Sklaven, ſeinen Kentaurenkampf oder die Kreuzabnahme, ſondern auch wenn ich beiſpielsweiſe Lorenzo Ghibertis Reliefdarſtellungen von der Opferung Iſaaks, von der Gefangennahme Johannes des Täufers, von der Austreibung der Händler aus dem Tempel, oder auch wenn ich Donatellos, Luca della Robbias oder Agostino di Duccios Darſtellungen von ſingenden, muſizierenden, tanzenden Kinder- und Engelsgeſtalten mit Hingebung betrachte, werde ich zum phantaſiemäßigen Nachahmen der geſehenen Bewegungen und ſo zum Vorſtellen der entſprechenden Bewegungsempfindungen angeregt.

Zweiter Fall: wirkliche Bewegungsempfindungen.

So verhält es ſich indeſſen nicht immer. Nur ein mittlerer Fall iſt damit bezeichnet; es gibt auch ein Darüber und ein Darunter. Ein Darüberhinausgehen findet ſtatt, wenn es nicht bei der Reproduktion der Bewegungsempfindungen bleibt, ſondern zu wirklichen Bewegungsempfindungen kommt. Schon an einer früheren Stelle habe ich dieſen Gegenſtand berührt (S. 92 f.). Wenn die künſtleriſche Ver-

ſenkung in die dargeſtellte Bewegung beſonders lebhaft iſt und auch die Bewegung ſelbſt etwas mit ſich Fortreißendes hat, ſo ſteigert ſich unſere Teilnahme leicht dahin, daß wir, wenigſtens ſpur- und anſatzweiſe, die geſehenen Bewegungen der menſchlichen Geſtalt mit wirklichen Bewegungen und Bewegungsempfindungen begleiten. Wer z. B. die ausgezeichnete Schauſpielerin Gutheil-Schoder als Carmen auf der Bühne ſieht, wird leicht an ſich erfahren, daß er manche ihrer höchſt charakteriſtiſchen Bewegungen mit andeutungs- und ſpurweiſe anklingenden wirklichen Streckungs-, Spannungs-, Beugungsempfindungen begleitet. Ähnliches kann eintreten, wenn wir die Laokoon-Gruppe, den Farneſiſchen Stier oder den Borgheſiſchen Fechter betrachten. Beſonders eingehend und lehrreich hat über dieſe „imitatoriſchen Einſtellungen“ und „motoriſchen Anpaſſungen“ Groos gehandelt.[1]) Ihm entnehme ich das Beiſpiel von der rhythmiſchen Bewegung von Bauarbeitern, die, in paſſenden Abſtänden übereinander aufgeſtellt, Backſteine von Hand zu Hand werfen, bis dieſe vom Boden aus oben auf dem Gerüſte angelangt ſind. Wer ſich dieſem Anblick hingibt, wird wahrſcheinlich nicht bloße Reproduktionen von Spannungs- und Bewegungsempfindungen, ſondern wirkliche Spannungen und Bewegungen in ſich ſpüren.[2]) Schon Herder hat auf dieſe Mitbewegungen nachdrücklich hingewieſen.[3])

Man darf indeſſen das Vorkommen ſolcher wirklicher Bewegungsempfindungen nicht überſchätzen. Groos iſt der Anſicht, daß alles hervorragend friſche und innige künſtleriſche Erleben, alles „Gepacktwerden“ durch den Eindruck nur mit Hilfe wirklicher Bewegungsempfindungen zuſtande komme, ja daß in ſolchem Falle der äſthetiſche Vorgang mit den „motoriſchen Vorgängen“ geradezu beginne und ſich ſo erſt vom Leibe zum Geiſte fortpflanze.[4]) Dieſer Anſicht vermag ich mich nicht anzuſchließen. Zugegeben ſelbſt, Groos hätte bei Bewegungseindrücken Recht: kommt denn auch angeſichts von ruhenden Körperformen, etwa beim Anblick der Hera Ludovisi, der

[1]) Groos, Der äſthetiſche Genuß, S. 55 ff., 193 ff.

[2]) Groos, a. a. O. S. 195 f.

[3]) Herder, Kalligone im dritten Kapitel des zweiten Teiles: „Mein Arm erhebt ſich mit jenem Fechterarm; meine Bruſt ſchwillt mit jener Bruſt, auf welcher Antäus erdrückt wird. Meine Geſtalt ſchreitet mit Apollo oder lehnt ſich mit ihm oder ſchaut begeiſtert empor. Laokoons und der Niobe Seufzer dringen nicht etwa in mein Ohr; ſie heben meine Bruſt ſelbſt mit ſtummem Schmerz.“

[4]) Groos, a. a. O. S. 59, 198 ff.

Aphrodite von Melos oder des ſogenannten Meleager der volllebendige künſtleriſche Eindruck immer oder auch nur öfter mit Hilfe wirklicher Bewegungsempfindungen zuſtande? Ich glaube nicht, daß die Erfahrung ſelbſt bei künſtleriſch erregbaren Menſchen für Groos ſpricht. Und will denn Groos auch gegenüber den Eindrücken von Geſtalten in Dichtungen ſeine Anſicht aufrecht erhalten? Er ſtellt ſeine Behauptung ganz allgemein auf als von dem hingegebenen äſthetiſchen Genießen überhaupt geltend. Es müßte ſich alſo auch beim Leſen oder Hören von dichteriſchen Darſtellungen ſo verhalten, wie es Groos allgemein beſchreibt. Ich weiß aber nicht, wie ſich die Behauptung rechtfertigen ließe, daß wir die vom Dichter für die Phantaſie dargeſtellten menſchlichen Bewegungsvorgänge oder Ruhezuſtände ſtets mit wirklichen Bewegungsempfindungen begleiten. Aber ſelbſt die Bewegungsdarſtellungen in der bildenden Kunſt ſcheinen mir mit aller Friſche und Innigkeit genoſſen werden zu können, ohne daß ſich wirkliche Bewegungsanſätze hinzugeſellen. Sodann aber iſt zu bedenken, daß, wie ſich weiterhin zeigen wird, die Einfühlung in Farben und Töne in weitem Umfang überhaupt ohne die Beteiligung von Bewegungsempfindungen zuſtande kommt; derart, daß ſelbſt Reproduktionen ſolcher Empfindungen der Natur der Sache nach ausgeſchloſſen ſind. Wie kann nun gar dieſen weiten Gebieten gegenüber die von Groos ausgeſprochene Anſicht aufrecht erhalten werden, daß die „kräftige motoriſche Veranlagung“ für alles äſthetiſche Genießen die Grundlage bilde?

Unterſchiede individueller Anlage.

Es handelt ſich bei dem Hinzutreten wirklicher, ja auch reproduzierter Bewegungsempfindungen um eine Erſcheinung, die in hohem Grade von der individuellen Anlage des einzelnen abhängig iſt. Dies wird zwar auch von Groos und von Hirn, deſſen Anſichten eine jenem nahe verwandte Richtung zeigen, zugeſtanden.[1]) Trotzdem machen beide das Verhalten des ſtark „motoriſch“ angelegten Menſchen zum äſthetiſchen Maßſtabe und ſprechen den Menſchen, an deren äſthetiſchem Betrachten und Genießen Bewegungsempfindungen nur einen ſchwachen Anteil haben, äſthetiſche Vollgültigkeit ab. Hierin erblicke ich eine ungerechte Bevorzugung der „motoriſch“ beſonders empfänglichen Perſonen. Will man mit ſeiner Theorie den Tatſachen nicht Gewalt antun, ſo darf man das von wirklichen Bewegungsempfindungen begleitete künſtleriſche Entzücken eines Menſchen nicht

[1]) Groos, a. a. O. S. 210 f. Yrjö Hirn, The origins of art, S. 77 f.

ohne weiteres über das derartige Empfindungen nicht aufweiſende künſtleriſche Genießen eines anderen ſtellen. Es braucht hier kein Unterſchied der Innigkeit und Tiefe des künſtleriſchen Genießens vorzuliegen; ſondern es iſt möglich, daß auch auf dem zweiten Wege eine ebenſo ſtarke, volle und nachhaltige Beteiligung des ganzen Selbſt ſtattfindet. Ja ich halte ſelbſt das Ausbleiben von reproduzierten Bewegungsempfindungen keineswegs für ein untrügliches Zeichen, daß die äſthetiſche Einfühlung in bewegte Geſtalten nur mangelhaft vorhanden ſei. Vielmehr erkenne ich geradezu die unter jenem mittleren Fall zurückbleibende Möglichkeit als prinzipiell ebenbürtig an. Dieſe dritte Möglichkeit bedeutet zwar in ſehr vielen Fällen, aber keineswegs immer ein unzulängliches äſthetiſches Betrachten.

Dritter Fall: rein aſſoziative Einfühlung.

Wir können menſchliche Bewegungen auch in der Weiſe äſthetiſch betrachten und genießen, daß wir mit dem Geſichtseindruck ohne das Zwiſchenglied der reproduzierten oder wirklichen Bewegungsempfindungen allein vermöge unſeres Erfahrungswiſſens das Gefühl von dem Ausdruck der Bewegung verbinden. Wir wiſſen aus tauſendfacher Erfahrung, daß beſtimmte Bewegungen dieſe beſtimmten Affekte ausdrücken. Daher können uns einzig infolge dieſes Wiſſens die Bewegungen als ausdrucksvoll erſcheinen.[1]) In dieſem Falle liegt, ſo könnte man ſich ausdrücken, rein aſſoziative Einfühlung vor. Schon im Hinblick auf die Dichtung kann das Reproduziertwerden von Bewegungsempfindungen nicht als allgemeine Bedingung für den äſthetiſchen Eindruck menſchlicher Bewegungen gelten. Wenn wir z. B. die Erzählung hören, die bei Schiller der Hauptmann von dem Tode Max Piccolominis gibt, ſo wird unſerer Phantaſie eine Menge menſchlicher Bewegungen, und zwar zumeiſt heftiger und raſcher, vorgeführt. Ich nehme dabei an, daß dieſe Erzählung zum erſten- oder zweitenmal gehört wird, alſo Abſtumpfung durch Bekanntſein nicht vorliegt. Selbſt in dieſem Falle nun, ſo ſcheint es mir, werden wohl ſehr Viele die Phantaſiebilder von Fliehen, Stürzen, Werfen, Durchbrechen, Sprengen, Drängen vollziehen, ohne auch nur eine Spur von den entſprechenden reproduzierten Bewegungsempfindungen

[1]) Ich ſelbſt bin in dem Aufſatze „Der äſthetiſche Wert der niederen Sinne“ (Zeitſchrift für Pſychologie und Phyſiologie der Sinnesorgane, Bd. 29, S. 206) in dieſer Beziehung nicht genug einräumend geweſen. Ich ſagte dort, daß zum äſthetiſchen Verſtehen menſchlicher Bewegungen mindeſtens reproduzierte Bewegungsempfindungen unentbehrlich ſeien. Dies ſei hiermit ausdrücklich berichtigt.

in ſich zu bemerken. Es kann ſicherlich nicht als Regel gelten, daß die uns durch Dichtungen gegebenen Phantaſiebilder menſchlicher Bewegungen von den entſprechenden reproduzierten Bewegungsempfindungen begleitet werden.[1]) Anders als in der Dichtung liegt die Sache dort, wo die menſchlichen Bewegungen unſerer Geſichtswahrnehmung dargeboten werden. Hier dürfte wohl das Fehlen jener Reproduktionen in der Mehrzahl der Fälle mehr oder weniger einen geringeren Grad der Friſche und Kraft des äſthetiſchen Betrachtens bedeuten. Daher kennzeichnet ſich beſonders das wiederholte, durch Bekanntheit mit dem Gegenſtand abgeſtumpfte künſtleriſche Betrachten durch das Fehlen jener Reproduktionen. Hier tritt uns das Erſetztſein dieſer durch unſer Erfahrungswiſſen von der Bedeutung der Bewegungen augenfällig entgegen. Groos hat Recht, wenn er dem Unterſchied zwiſchen neuer und durch Gewohnheit abgeſchwächter äſthetiſcher Betrachtung eines beſtimmten Gegenſtandes Wichtigkeit für die Bedeutung dieſer Fragen beimißt.[2])

Was die Dichtung betrifft, ſo nehmen natürlich ſolche Fälle eine beſondere Stellung ein, wo der Dichter durch entſprechende Worte den Leſer ausdrücklich zu Bewegungsempfindungen auffordert. Worte, die unmittelbar Bewegungsempfindungen bezeichnen, dürfen nicht als Beleg dafür angeführt werden, daß Bewegungsbilder, die der Dichter für das Phantaſieſehen liefert, von Bewegungsempfindungen begleitet werden. Wenn es bei Schiller in dem Gedichte „Das Ideal und das Leben“ heißt, daß ſich des Fleißes Nerve ſpanne, ſo wird der Leſer auf das Erzeugen von Spannungsempfindungen förmlich hingewieſen. Hierher gehören auch die beiden von Roetteken angeführten Beiſpiele: ein Dichter ſchildere, wie jemand vor einem blendenden Lichtſtrahl die Augen ſchließt, oder wie jemand infolge eines plötzlichen ſtarken Schalles zuſammenſchrickt. Roetteken verſichert, daß hierdurch in ihm Bewegungsempfindungen reproduziert werden.[3]) Hierbei iſt aber zu

[1]) In der feinen und wertvollen Unterſuchung, die HUBERT ROETTEKEN in ſeiner Poetik (Erſter Teil. München 1902) über die Bewegungsempfindungen anſtellt, die in uns im Anſchluß an die Worte des Dichters entſtehen, berichtet er aus eigener Erfahrung, daß, wenn der Dichter von Gehen, Schreiben u. dgl. ſpricht, er von Bewegungsempfindungen und Reproduktionen ſolcher wenig oder nichts ſpürt. Dagegen ſpürt Roetteken, wenn der Dichter Körperhaltung und Geſichtsausdruck beſchreibt, deutlich mindeſtens Reproduktionen von Haltungs- und Bewegungsempfindungen. So wenigſtens glaube ich die Angaben auf S. 67 ff. verſtehen zu müſſen.

[2]) GROOS, a. a. O. S. 186, 188, 198, 210 und ſonſt.

[3]) ROETTEKEN, a. a. O. S. 70.

bedenken, daß die Ausdrücke, die hier der Phantaſie Geſichtsbilder darbieten, zugleich auch vermöge des Zuſammenhanges das Spüren der Bewegungen in ſich ſchließen.

Ruhende menſchliche Formen.

9. Weit kürzer kann ich mich über das Betrachten ruhender menſchlicher Formen faſſen. Auch abgeſehen von der Dichtung und abgeſehen von dem abgeſtumpften äſthetiſchen Genießen ſind hier die Fälle weit zahlreicher, in denen es nicht einmal zu reproduzierten Bewegungsempfindungen kommt.

Ohne Zweifel weiſt auch gegenüber ruhenden Körperformen das künſtleriſche Betrachten überaus häufig reproduzierte Bewegungsempfindungen auf; und auch das Anwachſen zu wirklichen Bewegungsempfindungen iſt keineswegs ſelten.

Ich faſſe die ruhenden Körperformen zunächſt inſoweit ins Auge, als die ruhende Lage durch Willkür hervorgebracht iſt. Wenn wir den Barberiniſchen Faun, den ſterbenden Fechter, die ſchlafende Ariadne oder etwa den Moſes des Michelangelo hingebend betrachten, ſo werden wir unwillkürlich zu einem Nachmachen der Streckungen, Spannungen, Erſchlaffungen in unſerer Einbildung aufgefordert; und ſo entſtehen in uns entſprechende Organempfindungen, ſei es in reproduzierter, ſei es in wirklicher Form.

Anders dagegen verhält es ſich gegenüber ſolchen ruhenden Körperformen, deren ruhende Lage der Willkür entzogen iſt. Es iſt alſo der feſtgefügte Bau des menſchlichen Leibes, der hier in Betracht kommt. Hier gibt es eine Menge von Fällen, in denen nicht einmal das Reproduziertwerden von Spannungs- oder Erſchlaffungsempfindungen wahrſcheinlich iſt. Man denke an den Bau von Stirn und Schädel, an die Geſtalt von Naſe, Wange, Mund. Wenn man eine hohe, ſanftgewölbte, eine ſtark hervorſpringende, eine ſchmale, zurückfliegende Stirn betrachtet, wird man wohl nur ſelten in ſeiner Phantaſie ſich leiblich in die Form der Stirn gleichſam hineinlegen und ſo das Anſteigen der Stirn mit Bewegungsempfindungen begleiten; ſondern es iſt das erfahrungsmäßige Wiſſen von dem Zuſammenſein der verſchiedenen Stirnformen mit beſtimmten Beſchaffenheiten des Geiſtes, auf Grund deſſen uns die eine Stirnform eine hohe und feine, eine andere eine grobe Intelligenz, die eine einen idealen Sinn, eine andere niedrige Begierden zu verkörpern ſcheint. Wir ſtoßen hier alſo wieder auf die rein affoziative Einfühlung. Sodann könnte aber hier wie in den folgenden Beiſpielen auch eine rein optiſche Einfühlung, d. h. eine Einfühlung, die weder durch Bewegungs-

empfindungen, noch durch Erfahrungswiſſen, ſondern rein nur durch die Geſichtswahrnehmung der Formen vermittelt iſt, mitwirken. Hiervon wird bei Gelegenheit der ſymboliſchen Einfühlung die Rede ſein.

Ebenſowenig erſcheint es mir notwendig, daß wir die Formen der Adler-, der Kartoffelnaſe, des niedlichen Stumpfnäschens u. dgl. in unſerer Phantaſie mit unſerem Körper andeutungsweiſe nachahmen müßten, um dieſe Naſenformen als Ausdruck beſtimmter ſeeliſcher Eigenſchaften anzuſehen. Und legt ſich uns etwa die Auflöſung der Form in Bewegung und Bewegungsempfindungen nahe, wenn wir das edle Rund oder die vierſchrötige Klotzigkeit eines Schädels, dickwulſtige, angenehm volle oder ſchmale Lippen, eingefallene oder leichtgerundete Wangen betrachten? Ich behaupte nicht: das Durchlaufen dieſer Formen mit unſerer Phantaſiebewegung ſei unmöglich. Bei vielen Menſchen mag es ſich ſo verhalten. Ich will nur ſagen: es ſcheint mir näher zu liegen, daß die Körperformen ohne das Zwiſchenglied der Bewegungsempfindungen für uns ihren Ausdruck erhalten. Dabei bleibe hier dahingeſtellt, inwieweit an dieſer Ausdrucksbeſeelung unſer Erfahrungswiſſen beteiligt iſt, alſo aſſoziative Einfühlung vorliegt, und inwieweit vielleicht unter Umſtänden auch dieſe Vermittlung fehlen kann und ſo rein optiſche Einfühlung wirkſam iſt. In anderen Fällen dagegen fordern die ruhenden Körperformen, auch wo ſie zur feſten Geſtalt gehören, geradezu zu Bewegungsempfindungen auf; z. B. herabhängende Schultern, ein runder Rücken, ein Fettbauch. Hier kann es ſogar zu Bewegungsanſätzen kommen, deren weitere Fortſetzung die geſehene Linie ergeben könnte.[1])

Gehören die Bewegungsempfindungen zur Einfühlung?

10. Jetzt fragt es ſich noch: wie verhalten ſich die ſei es reproduzierten oder wirklichen Bewegungsempfindungen zu dem Vorgang der Einfühlung? Nach reiflicher Überlegung ſtellt ſich mir die Beantwortung dieſer Frage in der Hauptſache ſo dar, daß die Bewegungsempfindungen ſtreng genommen nicht zur äſthetiſchen Einfühlung ſelbſt gehören, ſondern als Ergänzung des ſinnlichen Eindruckes der menſchlichen Bewegungen und der ruhenden menſchlichen Glieder anzuſehen ſind[2]) und zu der Einfühlung nur das Verhältnis eines bedeutſamen Erleichterungs- und Beförderungsmittels haben.

[1]) Lipps zergliedert in lehrreicher Weiſe die Einfühlung in ruhende Körperformen (Äſthetik, Bd. 1, S. 142 ff.).

[2]) Dies habe ich vorwegnehmend ſchon S. 107 f. geſagt. Nur war dort der maßgebende Geſichtspunkt nicht die Einfühlung, ſondern die ſinnliche Grundlage des äſthetiſchen Betrachtens.

Bewegungsempfindungen: Ergänzungen des ſinnlichen Eindrucks.

Das Schreiten, Laufen, Reichen, Greifen, Beten, Kämpfen nehmen wir zunächſt mit dem Geſicht auf. Zuweilen wird dieſer ſinnliche Eindruck durch das Hören ergänzt: wir hören etwa das Treten in den Sand, das Keuchen, das Rufen u. dgl. Da bildet nun das Nachmachen der Bewegungsempfindungen (ſei es in Reproduktion, ſei es in Wirklichkeit) eine weitere Ergänzung des ſinnlichen Eindrucks. Wir haben die Bewegung mit den Augen aufgenommen; dazu geſellte ſich die Aufnahme der mit der Bewegung gepaarten Schalläußerungen durch das Ohr; und nun ſind es unſere Streckungs- und Spannungsempfindungen, durch die wir unſer ſinnliches Bild von der Bewegung erweitern. Wir betreten mit den reproduzierten oder wirklichen Bewegungsempfindungen überhaupt noch nicht das Gebiet der Gefühle; wir fügen mit ihnen zu dem Bewegungsbilde lediglich ein weiteres ſinnliches Empfinden hinzu. Für die Einfühlung iſt nur inſofern etwas geſchehen, als auf Grund der Bewegungsempfindungen ſich die Auffaſſung der geſehenen Bewegung nach Ausdruck und Seele — alſo eben die Einfühlung — leichter und ſicherer vollziehen kann. Wir haben hier alſo ſtreng genommen nur mit einer Vorſtufe oder Vorarbeit zur Einfühlung, nicht mit dieſer ſelbſt zu tun.

Die Zugehörigkeit der Bewegungsempfindungen zu dem ſinnlichen Eindruck vom Gegenſtande tritt in noch helleres Licht, wenn wir beachten, daß der Geſichtseindruck eines Gegenſtandes auch durch Reproduktionen von Empfindungen anderer niederer Sinne ergänzt werden kann. Davon war ſchon im dritten Kapitel die Rede (S. 110 ff.). Ich denke hier nur an die menſchliche Geſtalt und ihre Bewegungen und ſehe von aller Stimmungsſymbolik ab. Wenn jemand ein klebrig fettglänzendes Ausſehen hat, ſo ergänzt ſich der Geſichtseindruck, den wir empfangen, durch gewiſſe reproduzierte Taſtempfindungen. Bei Betrachtung der Büſte des Niccolò da Uzzano von Donatello geſellen ſich den Geſichtswahrnehmungen wegen der fleiſchloſen, hart und ſcharf hervortretenden Knochen reproduzierte Taſtempfindungen harten, ſpitzen Widerſtandes hinzu. Taſtempfindungen entgegengeſetzter Art werden ſich bei Bouchers nackten Venusgeſtalten mit ihren wie knochenlos ausſehenden, ſchwellenden, nachgiebig polſterartigen Fleiſchmaſſen leicht reproduzieren. Sehen wir einen in Schweiß und Ruß keuchenden Arbeiter oder eine vor ihrem Toilettentiſch ſtehende Kokotte gemalt, ſo ſind es wiederum gewiſſe Geruchsempfindungen, die in reproduzierter Form ergänzend zu den Geſichtseindrücken hinzutreten. Reproduktionen von Temperaturempfindungen dagegen können ſich einſtellen, wenn

wir einen mit glühendem Geſichte daliegenden Fieberkranken gemalt ſehen. Oder man vergegenwärtige ſich den Gallier mit ſeinem Weibe im Muſeo Boncompagni-Ludoviſi in Rom: der an Sieg und Rettung verzweifelnde Gallier ſtößt, nachdem er ſein Weib getötet hat, ſich ſelbſt das Schwert in den Hals. Man kann dieſes Kunſtwerk kaum betrachten, ohne die Bewegung des das Schwert in den Hals ſtoßenden Armes mit lebhaft geſpürten Reproduktionen von Bewegungsempfindungen zu begleiten. Zugleich aber reproduziert ſich in uns die Empfindung des Scharfen, Schneidenden, alſo eine Taſtempfindung. Man ſieht an dieſem Beiſpiel, daß rückſichtlich der Ergänzung des Geſichtseindruckes die Bewegungsempfindungen mit den Taſtempfindungen auf gleicher Linie ſtehen.

Frage der Hinzurechnung der Bewegungsempfindungen zu der Einfühlung.

11. Wie oft in ähnlichen Fällen, ſo könnte man am Ende auch hier ſagen: es ſei lieber der Begriff der Einfühlung etwas weiter zu faſſen und dann das, was ich als Vorſtufe der Einfühlung bezeichnet habe, in die Einfühlung ſelbſt hereinzuziehen. Es verlöre dabei indeſſen die Einfühlung ihre zweckmäßig abgegrenzte Bedeutung: ſie wäre nicht mehr bloß Einfühlung, ſondern zugleich Einempfindung.

Außerdem aber iſt bei dieſem Hinzurechnen der Bewegungsempfindungen zur Einfühlung zu beachten, daß es ſich dabei nur um den allerbeſcheidenſten Anfang der Einfühlung handeln würde. Die Einfühlung wäre etwas geradezu Kümmerliches und Klägliches, wenn ſie auf der Stufe der Bewegungsempfindungen ſtehen bliebe. Von den Bewegungsempfindungen geht freilich Belebung und Erleichterung für die Einfühlung aus. Allein ſie werden damit noch nicht aus ihrer untergeordneten Stellung herausgehoben. Sie dienen eben doch nur dazu, daß ſich auf ihnen jenes Ganze geiſtigerer Art aufbaue, das wir Einfühlung nennen. Dieſe bei aller Wichtigkeit doch untergeordnete Stellung der Bewegungsempfindungen wird von Groos in die Höhe geſchraubt. Denn bei aller vorſichtigen und einſchränkenden Faſſung kommt er ſchließlich doch zu dem Ergebnis, daß das Spiel mit den Organempfindungen „das zentrale Phänomen des äſthetiſchen Genießens“ ſei. Es läuft bei ihm die Unterſuchung darauf hinaus, daß die Einfühlung im weſentlichen in einer „organiſchen Teilnahme von imitatoriſchem Charakter“ beſtehe.[1])

Kritiſches.

Man vergegenwärtige ſich doch, wie ſich die nachahmenden Bewegungsempfindungen des äſthetiſchen Betrachters zu den Be-

[1]) Groos, a. a. O. S. 210, 231.

wegungsempfindungen des laufenden, werfenden Menſchen verhalten, der den Gegenſtand des äſthetiſchen Betrachtens bildet. Die nachahmenden Bewegungsempfindungen bleiben hinter dieſen weit zurück. Erſtlich gehen ſie in den meiſten Fällen nur in der Form von Vorſtellungen vor ſich; und zweitens ſind dort, wo es der äſthetiſche Betrachter zu Anſätzen und Spuren von wirklichen Bewegungen bringt, dieſe Anſätze und Spuren im Verhältnis zu dem wirklichen Laufen, Werfen u. dgl. doch etwas ſo Unvollkommenes, daß auch in dieſem Falle die nachahmenden Bewegungsempfindungen bei weitem hinter den wirklichen zurückſtehen. So reicht alſo das, was an Bewegungsempfindungen mit den Geſichtseindrücken vom Laufen, Werfen u. ſ. w. verwächſt, auch nicht entfernt an die wirklichen Bewegungsempfindungen heran, die beim Laufen, Werfen u. ſ. w. entſtehen.

Und nun ſtelle man ſich weiter vor, worin die volle Einfühlung in laufende, werfende Bewegungen beſteht. Die menſchlichen Geſtalten, die in ſolchen Bewegungen begriffen ſind, werden von dem äſthetiſchen Betrachter als Perſonen angeſchaut, denen ſo oder anders zu Mute iſt, die von beſtimmtem Lebensgefühl erfüllt ſind, in denen ſich Stimmungen, Strebungen, Affekte zum Ausdruck bringen. Einfühlen heißt mit den geſehenen Bewegungen das eigentümlich erregte Selbſtgefühl des laufenden, werfenden Menſchen, die Erregungen ſeines ſinnlich-geiſtigen Geſamt-Ichs verſchmelzen laſſen. Im Vergleiche hiermit ſind jene nachahmenden Bewegungsempfindungen bei aller Bedeutſamkeit für die daran zu knüpfenden Glieder doch etwas Geringfügiges, Zerſtreutes, Äußerliches, ja geradezu Kümmerliches. In der Einfühlung gilt es, die Menſchengeſtalten mit Seele auszufüllen. Hierfür bilden die nachahmenden Bewegungsempfindungen zwar in ſehr zahlreichen Fällen lebhafte und richtunggebende, aber doch immer nur äußere und zerſtreute Anſätze und Anhaltspunkte. Auch bei Betrachtung der ſymboliſchen Einfühlung werden die Bewegungsempfindungen in einer ähnlichen, trotz aller Wichtigkeit doch untergeordneten Stellung bleiben.

Mit beſonderem Nachdruck pflegt Lipps gegenüber der Überſchätzung der Bewegungsempfindungen darauf hinzuweiſen, daß gegenüber den ſei es bewegten, ſei es ruhenden Formen des menſchlichen Körpers die Einfühlung in dem Erleben und Genießen eines Strebens, eines inneren Tuns, eines Affektes, eines inneren Verhaltens beſtehe. So Recht er hiermit hat, ſo kommen bei ihm doch auf der anderen Seite die Bewegungsempfindungen bedeutend zu kurz. Wenn ich mit

den vorausgegangenen Darlegungen Recht habe, ſo unterſchätzt er einmal die Häufung ihres Vorkommens im äſthetiſch betrachtenden Bewußtſein, ſodann aber auch ihre Bedeutung für das Intereſſe und das Glücksgefühl des Betrachters. Auf Grund eigener Erfahrung muß ich entſchieden widerſprechen, wenn Lipps behauptet, daß die Bewegungsempfindungen keinesfalls etwas dazu beitragen, den Genuß des äſthetiſch Betrachtenden zu erhöhen.[1]) Wenn ich Soldaten vorbeimarſchieren oder etwa den Schauſpieler Matkowsky als Coriolan eine Fülle von Affekten mit bezwingender Kunſt durch Bewegung und Haltung zum Ausdruck bringen ſehe, ſo ſpüre ich deutlich, daß an dem äſthetiſchen Eindruck, den ich hiervon empfange, in einem gewiſſen, wenn auch geringen Grade die Bewegungsempfindungen mitbeteiligt ſind.

Unter anderen Geſichtspunkten gelangt auch Konrad Lange zu einer abweiſenden Stellung gegenüber den Bewegungsempfindungen. Ihm iſt die Bewegungsempfindung oder, wie er ſich ausdrückt, die „ſubjektive Bewegungsilluſion“ kein weſentliches Glied in dem Zuſtandekommen des äſthetiſchen Vorganges. Einen Hauptgrund für ihn bildet der Gedanke, daß bei unangenehmen, ſchwierigen, mühſamen Bewegungen die „ſubjektive Bewegungsilluſion“ zu Unluſtgefühlen führen müßte. Abgeſehen von der ſeltſamen Annahme, als ob die nachahmenden Bewegungsempfindungen mit ungefähr derſelben Höhe der Unluſt verknüpft wären, wie ſie die entſprechende Bewegungsvollziehung im wirklichen Leben mit ſich führt, liegt hierbei die Vorausſetzung zu Grunde, daß dem äſthetiſchen Genuß keine Unluſtbeſtandteile zugemiſcht ſein dürfen.[2]) Dieſe Vorausſetzung wird ſich uns weiterhin als gründlich fehlgehend erweiſen. Im letzten Grunde aber hängt Langes ablehnende Haltung gegen die Bewegungsempfindungen mit der Stellung zuſammen, die er zu der Einfühlung überhaupt einnimmt. Sein Blick iſt derart ausſchließlich auf den einen Gedanken

[1]) Lipps, Grundlegung der Äſthetik, S. 129 ff.

[2]) Konrad Lange, Das Weſen der Kunſt. Bd. 1, S. 136 ff., 151 ff., 162 f., 166. Es berührt faſt komiſch, wenn Lange die ſeiner Anſicht nach beſtehende Unmöglichkeit, uns mit unſerer Bewegung in Atlanten und Karyatiden einzufühlen, damit beweiſt, daß, wenn wir uns unſeren Körper eine Decke oder ein Gebälk tragend dächten, wir damit eine ſchwere Unluſt auf uns nehmen würden (S. 151), oder wenn er die Unmöglichkeit, uns in Spiralen, Ranken, Palmetten leiblich einzufühlen, mit dem Hinweis darauf begründet, daß wir doch einen aufgerichteten und frei dahinwandelnden Körper beſitzen (S. 162). Lange kämpft gegen eine plumpe Karikatur der Einfühlungstheorie. Man leſe auch Bd. 2, S. 382 ff.

der Illuſion gerichtet, daß er alle hiermit nicht geradezu zuſammenfallenden Geſichtspunkte, ſelbſt wenn ſie ſich mit dem Illuſionsgedanken in gewiſſem Sinn und Umfang vertragen, ohne weiteres verwirft.

Hier ſei auch auf Schmarſow hingewieſen. Die Wichtigkeit der Bewegungsempfindungen und -vorſtellungen, überhaupt des „Körpergefühls“ für das künſtleriſche Betrachten findet in ſeinen Gedanken über die Theorie der bildenden Künſte einſichtsvolle und weitgehende Anerkennung. Eine genaue Abgrenzung freilich der Beiträge, die die nicht optiſchen Empfindungen und Vorſtellungen für das künſtleriſche Betrachten liefern, gibt Schmarſow nicht. Sodann aber reicht jene Anerkennung in einer gewiſſen Richtung nicht weit genug. Er läßt die Wichtigkeit der Bewegungsempfindungen, gemäß ſeiner Anſicht über die Grenzen der Künſte, vorzugsweiſe nur für das Betrachten von Werken der Bildhauer- und Baukunſt und dann auch für das Hören von Muſik gelten. Nach der hier vertretenen Anſicht dagegen bezieht ſie ſich auf das geſamte Gebiet des Äſthetiſchen, auch auf Malerei und Dichtung. Schmarſow dagegen erblickt in dem Anteil der Bewegungsempfindungen etwas für die Eigenart der Bildhauer-, Bau- und Tonkunſt Grundlegendes und dieſe Künſte von Malerei und Dichtkunſt Scheidendes. Auf die Grenzen der Künſte kann hier nicht eingegangen werden. Worin ſie aber auch liegen mögen: keinesfalls kommt dabei der motoriſchen Mitbeteiligung des Genießenden jene entſcheidende Bedeutung zu. Auf der anderen Seite wieder ſcheint mir Schmarſow eine gewiſſe Neigung zu haben, die Mitwirkung der „Körpergefühle“ ins unbeſtimmt Große zu treiben.[1])

[1]) August Schmarsow, Plaſtik, Malerei und Reliefkunſt. Leipzig 1899. S. 14 f., 48 f., 54 f. und ſonſt. — Unſer Verhältnis zu den bildenden Künſten. Leipzig 1903. S. 34 f., 88 f., 100 f.

Zwölftes Kapitel.

Einfühlung, Assoziation, Verschmelzung, Nachahmung.

Verhältnis von Assoziation und Einfühlung.

1. Versucht man, die ästhetische Einfühlung psychologisch zu erklären, so wird man vor allem zu der Frage geführt, ob man dabei mit bloßer Assoziation auskomme. Schon der geschichtliche Umstand drängt zu dieser Frage, daß zahlreiche Ästhetiker sich bemüht haben und bemühen, die Einfühlung rein assoziativ zu erklären oder gar an die Stelle der Einfühlung ein nur assoziatives Verhalten zu setzen. Ich nenne nur Siebeck, Fechner[1]), aus neuester Zeit Theodor Lipps, Paul Stern, Oswald Külpe.[2]) Auch Konrad Lange läßt anklingendes Erinnern an die Stelle der Einfühlung treten.[3])

Soll über das Verhältnis der Einfühlung zur Assoziation Klarheit entstehen, so muß vor allen Dingen deutlich gesagt werden, in welchem Sinne man von Assoziation spricht. Je nachdem man Assoziation in dieser oder jener Bedeutung nimmt, fällt auch die Antwort auf die Frage, ob in der Einfühlung Assoziation vorliege, und ob Assoziation tauglich sei, zu ihrer Erklärung beizutragen oder sie vielleicht gar restlos zu erklären, grundverschieden aus.

Assoziation im relativ äußerlichen Sinne.

Schon bei zwei Gelegenheiten habe ich mich des Ausdruckes „Assoziation" bedient. Ich wollte damit sagen, daß es sich um Vorstellungen handle, die nicht aus der Natur der in Frage stehenden

---

[1]) Über SIEBECK und FECHNER habe ich mich in der bezeichneten Richtung schon in meiner Habilitationsschrift „Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik" (Jena 1876) ausgesprochen (S. 73 ff., 85 ff.).

[2]) OSWALD KÜLPE, Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks. In der Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie, Bd. 23, S. 145 ff. Mit PAUL STERN habe ich mich in der Abhandlung „Zur Psychologie der ästhetischen Beseelung" (in der Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, Bd. 113, S. 161 ff.) auseinandergesetzt.

[3]) K. LANGE, Das Wesen der Kunst, Bd. 1, S. 159 ff.

Sache entſpringen, ſondern anderswoher, gleichſam von ſeitwärts, mehr äußerlich alſo, hinzugefügt werden. In dieſem Sinne ſprach ich und werde noch oft zu ſprechen haben von aſſoziativer Einfühlung: hier ſind die Mittel für die Einfühlung nicht aus dem Eindruck des wahrgenommenen Gegenſtandes ſelbſt, ſondern aus einem früher bei den verſchiedenſten Gelegenheiten erworbenen Erfahrungswiſſen hergenommen. Und wenn ich in dem ſechſten Kapitel dieſes Abſchnittes der Bedeutungsvorſtellung die aſſoziierten Vorſtellungen gegenüberſtellte, ſo hatte dies in ähnlicher Weiſe den Sinn, daß es ſich um ergänzende Vorſtellungen handelte, um Vorſtellungen alſo, die nicht zur Bedeutung des Gegenſtandes ſelbſt gehören. In dieſen Fällen bezeichnet ſonach das Wort Aſſoziation eine Hinzugeſellung aus ſolchem ſeeliſchen Bereiche, der als ein relativ Außengelegenes anzuſehen iſt; alſo den Gegenſatz zu dem Enthaltenſein in der Natur und Entwicklung des in Frage ſtehenden ſeeliſchen Vorganges.

Was nun die Einfühlung betrifft, ſo erhellt aus dem letzten Kapitel und es wird ſich noch weit deutlicher und umfaſſender aus dem folgenden ergeben, daß die Aſſoziation in dieſem Sinne einer relativ äußerlichen Zugehörigkeit die Einfühlung zwar in vielen Fällen weſentlich herbeiführen hilft, andere Male dagegen zurücktritt oder gänzlich fehlt. Keinesfalls aber iſt hiermit etwas über die Natur der Einfühlung ſelbſt ausgeſagt; ſondern es iſt nur das früher erworbene Erfahrungswiſſen als Herkunftsort für gewiſſe Vorſtellungen bezeichnet, die in beſtimmten Fällen zum Zuſtandekommen der Einfühlung nötig ſind. Im folgenden ſehe ich von dieſem relativ äußerlichen Sinn des Wortes Aſſoziation gänzlich ab.

Aſſoziation im kauſierenden Sinne.

2. Ganz anders dagegen ſtellt ſich die Sache, wenn man bei „Aſſoziation“ daran denkt, daß ſich Bewußtſeinsinhalte unwillkürlich infolge von Beziehungen zuſammenfinden, die innerhalb des ſeeliſchen Lebens beſtehen. Hier handelt es ſich, wie das Wort „infolge“ beſagt, um ein Abhängigkeitsverhältnis; und zwar um eine unwillkürlich ſich einſtellende Abhängigkeit. Und das, wovon Abhängigkeit beſteht, ſind nicht etwa Beziehungen in der Außenwelt, ſondern Beziehungen innerhalb des ſeeliſchen Lebens. Wenn ich ſinnend, denkend, forſchend Vorſtellungen aneinanderfüge, ebenſo wenn ich mich auf etwas beſinne, ſo nenne ich dieſe Tätigkeit nicht mehr Aſſoziation. Und ebenſowenig wird man die Aneinanderreihung von Empfindungen und Wahrnehmungen, die durch die in der Außenwelt vorhandene Anordnung der Dinge und Vorgänge gegeben iſt, als

Aſſoziation bezeichnen. Es würde dem Ausdruck Aſſoziation alles Charakteriſtiſche genommen ſein, wenn man auf der einen Seite das willkürliche, abſichtliche Verknüpfen von Vorſtellungen, auf der anderen die durch die Außenwelt beſtimmte Aufeinanderfolge der Empfindungen und Wahrnehmungen zur Aſſoziation rechnen wollte. So bleibe alſo die Bezeichnung „Aſſoziation“ auf ſolche Fälle beſchränkt, wo ein unwillkürliches Sichzuſammenfinden von Vorſtellungen infolge von Beziehungen, die zwiſchen ſeeliſchen Inhalten beſtehen, vorliegt.

Der Aſſoziation in dieſem Sinne liegt ſonach die Annahme zu Grunde, daß Beziehungen, Zuſammenhänge einerſeits zwiſchen den bewußten und den unter der Schwelle des Bewußtſeins gelegenen Vorſtellungsinhalten, anderſeits zwiſchen dieſen unterbewußten Vorſtellungsinhalten ſelbſt obwalten, und daß dieſe Beziehungen und Zuſammenhänge für das Sichzuſammenfinden von Vorſtellungen im Bewußtſein maßgebend werden können. Die Beziehungen, in denen Vorſtellungsinhalte zueinander ſtehen, ſind Urſache davon, daß ſie ſich im Bewußtſein zuſammenfinden. Deswegen ſpreche ich in dieſem Falle von Aſſoziation im kauſierenden Sinne.

Aſſoziativ wirkende Beziehungen.

Des weiteren nehme ich mit der üblichen Pſychologie zwei Arten von Beziehungen an, infolge deren ſich Vorſtellungen im Bewußtſein zuſammenfinden. Das eine Mal iſt es das Verhältnis der Ähnlichkeit, wodurch ſich an eine Vorſtellung eine folgende reiht. Das andere Mal bedeutet die Tatſache des Zuſammengeweſenſeins beſtimmter Vorſtellungen im Bewußtſein eine Beziehung, die für das ſpätere Sichzuſammenfinden dieſer Vorſtellungen beſtimmend iſt. In beiden Fällen aber geht der Weg, auf dem die Aſſoziation ſtattfindet, durch das Unbewußte, genauer: durch die unter der Schwelle des Bewußtſeins liegenden Vorſtellungsmöglichkeiten oder Vorſtellungsdispoſitionen hindurch. Ich gehöre nicht zu denen, die dieſe unbewußten Vorſtellungsmöglichkeiten rein phyſiologiſch auffaſſen. Doch kann dieſe Frage hier unentſchieden bleiben. Ebenſo kann die Frage abſeits liegen bleiben, ob die beiden aſſoziativ wirkenden Beziehungen — Ähnlichkeit und Zuſammengeweſenſein — ſich nicht ſchließlich auf eine von beiden zurückführen laſſen. Ich meinerſeits halte eine ſolche Zurückführung für unmöglich. Doch auch für den, der ſei es in der Ähnlichkeit, ſei es in der Tatſache der Bewußtſeinsnachbarſchaft die einzige aſſoziativ wirkende Beziehung anerkennt, bleiben die weſentlichen Ergebniſſe dieſer Erörterungen

Sache entſpringen, ſondern anderswoher, gleichſam von ſeitwärts, mehr äußerlich alſo, hinzugefügt werden. In dieſem Sinne ſprach ich und werde noch oft zu ſprechen haben von aſſoziativer Einfühlung: hier ſind die Mittel für die Einfühlung nicht aus dem Eindruck des wahrgenommenen Gegenſtandes ſelbſt, ſondern aus einem früher bei den verſchiedenſten Gelegenheiten erworbenen Erfahrungswiſſen hergenommen. Und wenn ich in dem ſechſten Kapitel dieſes Abſchnittes der Bedeutungsvorſtellung die aſſoziierten Vorſtellungen gegenüberſtellte, ſo hatte dies in ähnlicher Weiſe den Sinn, daß es ſich um ergänzende Vorſtellungen handelte, um Vorſtellungen alſo, die nicht zur Bedeutung des Gegenſtandes ſelbſt gehören. In dieſen Fällen bezeichnet ſonach das Wort Aſſoziation eine Hinzugeſellung aus ſolchem ſeeliſchen Bereiche, der als ein relativ Außengelegenes anzuſehen iſt; alſo den Gegenſatz zu dem Enthaltenſein in der Natur und Entwicklung des in Frage ſtehenden ſeeliſchen Vorganges.

Was nun die Einfühlung betrifft, ſo erhellt aus dem letzten Kapitel und es wird ſich noch weit deutlicher und umfaſſender aus dem folgenden ergeben, daß die Aſſoziation in dieſem Sinne einer relativ äußerlichen Zugehörigkeit die Einfühlung zwar in vielen Fällen weſentlich herbeiführen hilft, andere Male dagegen zurücktritt oder gänzlich fehlt. Keinesfalls aber iſt hiermit etwas über die Natur der Einfühlung ſelbſt ausgeſagt; ſondern es iſt nur das früher erworbene Erfahrungswiſſen als Herkunftsort für gewiſſe Vorſtellungen bezeichnet, die in beſtimmten Fällen zum Zuſtandekommen der Einfühlung nötig ſind. Im folgenden ſehe ich von dieſem relativ äußerlichen Sinn des Wortes Aſſoziation gänzlich ab.

Aſſoziation im kauſierenden Sinne.

2. Ganz anders dagegen ſtellt ſich die Sache, wenn man bei „Aſſoziation“ daran denkt, daß ſich Bewußtſeinsinhalte unwillkürlich infolge von Beziehungen zuſammenfinden, die innerhalb des ſeeliſchen Lebens beſtehen. Hier handelt es ſich, wie das Wort „infolge“ beſagt, um ein Abhängigkeitsverhältnis; und zwar um eine unwillkürlich ſich einſtellende Abhängigkeit. Und das, wovon Abhängigkeit beſteht, ſind nicht etwa Beziehungen in der Außenwelt, ſondern Beziehungen innerhalb des ſeeliſchen Lebens. Wenn ich ſinnend, denkend, forſchend Vorſtellungen aneinanderfüge, ebenſo wenn ich mich auf etwas beſinne, ſo nenne ich dieſe Tätigkeit nicht mehr Aſſoziation. Und ebenſowenig wird man die Aneinanderreihung von Empfindungen und Wahrnehmungen, die durch die in der Außenwelt vorhandene Anordnung der Dinge und Vorgänge gegeben iſt, als

Aſſoziation bezeichnen. Es würde dem Ausdruck Aſſoziation alles Charakteriſtiſche genommen ſein, wenn man auf der einen Seite das willkürliche, abſichtliche Verknüpfen von Vorſtellungen, auf der anderen die durch die Außenwelt beſtimmte Aufeinanderfolge der Empfindungen und Wahrnehmungen zur Aſſoziation rechnen wollte. So bleibe alſo die Bezeichnung „Aſſoziation“ auf ſolche Fälle beſchränkt, wo ein unwillkürliches Sichzuſammenfinden von Vorſtellungen infolge von Beziehungen, die zwiſchen ſeeliſchen Inhalten beſtehen, vorliegt.

Der Aſſoziation in dieſem Sinne liegt ſonach die Annahme zu Grunde, daß Beziehungen, Zuſammenhänge einerſeits zwiſchen den bewußten und den unter der Schwelle des Bewußtſeins gelegenen Vorſtellungsinhalten, anderſeits zwiſchen dieſen unterbewußten Vorſtellungsinhalten ſelbſt obwalten, und daß dieſe Beziehungen und Zuſammenhänge für das Sichzuſammenfinden von Vorſtellungen im Bewußtſein maßgebend werden können. Die Beziehungen, in denen Vorſtellungsinhalte zueinander ſtehen, ſind Urſache davon, daß ſie ſich im Bewußtſein zuſammenfinden. Deswegen ſpreche ich in dieſem Falle von Aſſoziation im kauſierenden Sinne.

Aſſoziativ wirkende Beziehungen.

Des weiteren nehme ich mit der üblichen Pſychologie zwei Arten von Beziehungen an, infolge deren ſich Vorſtellungen im Bewußtſein zuſammenfinden. Das eine Mal iſt es das Verhältnis der Ähnlichkeit, wodurch ſich an eine Vorſtellung eine folgende reiht. Das andere Mal bedeutet die Tatſache des Zuſammengewefenſeins beſtimmter Vorſtellungen im Bewußtſein eine Beziehung, die für das ſpätere Sichzuſammenfinden dieſer Vorſtellungen beſtimmend iſt. In beiden Fällen aber geht der Weg, auf dem die Aſſoziation ſtattfindet, durch das Unbewußte, genauer: durch die unter der Schwelle des Bewußtſeins liegenden Vorſtellungsmöglichkeiten oder Vorſtellungsdispoſitionen hindurch. Ich gehöre nicht zu denen, die dieſe unbewußten Vorſtellungsmöglichkeiten rein phyſiologiſch auffaſſen. Doch kann dieſe Frage hier unentſchieden bleiben. Ebenſo kann die Frage abſeits liegen bleiben, ob die beiden aſſoziativ wirkenden Beziehungen — Ähnlichkeit und Zuſammengewefenſein — ſich nicht ſchließlich auf eine von beiden zurückführen laſſen. Ich meinerſeits halte eine ſolche Zurückführung für unmöglich. Doch auch für den, der ſei es in der Ähnlichkeit, ſei es in der Tatſache der Bewußtſeinsnachbarſchaft die einzige aſſoziativ wirkende Beziehung anerkennt, bleiben die weſentlichen Ergebniſſe dieſer Erörterungen

Sache entſpringen, ſondern anderswoher, gleichſam von ſeitwärts, mehr äußerlich alſo, hinzugefügt werden. In dieſem Sinne ſprach ich und werde noch oft zu ſprechen haben von aſſoziativer Einfühlung: hier ſind die Mittel für die Einfühlung nicht aus dem Eindruck des wahrgenommenen Gegenſtandes ſelbſt, ſondern aus einem früher bei den verſchiedenſten Gelegenheiten erworbenen Erfahrungswiſſen hergenommen. Und wenn ich in dem ſechſten Kapitel dieſes Abſchnittes der Bedeutungsvorſtellung die aſſoziierten Vorſtellungen gegenüberſtellte, ſo hatte dies in ähnlicher Weiſe den Sinn, daß es ſich um ergänzende Vorſtellungen handelte, um Vorſtellungen alſo, die nicht zur Bedeutung des Gegenſtandes ſelbſt gehören. In dieſen Fällen bezeichnet ſonach das Wort Aſſoziation eine Hinzugeſellung aus ſolchem ſeeliſchen Bereiche, der als ein relativ Außengelegenes anzuſehen iſt; alſo den Gegenſatz zu dem Enthaltenſein in der Natur und Entwicklung des in Frage ſtehenden ſeeliſchen Vorganges.

Was nun die Einfühlung betrifft, ſo erhellt aus dem letzten Kapitel und es wird ſich noch weit deutlicher und umfaſſender aus dem folgenden ergeben, daß die Aſſoziation in dieſem Sinne einer relativ äußerlichen Zugehörigkeit die Einfühlung zwar in vielen Fällen weſentlich herbeiführen hilft, andere Male dagegen zurücktritt oder gänzlich fehlt. Keinesfalls aber iſt hiermit etwas über die Natur der Einfühlung ſelbſt ausgeſagt; ſondern es iſt nur das früher erworbene Erfahrungswiſſen als Herkunftsort für gewiſſe Vorſtellungen bezeichnet, die in beſtimmten Fällen zum Zuſtandekommen der Einfühlung nötig ſind. Im folgenden ſehe ich von dieſem relativ äußerlichen Sinn des Wortes Aſſoziation gänzlich ab.

Aſſoziation im kauſierenden Sinne.

2. Ganz anders dagegen ſtellt ſich die Sache, wenn man bei „Aſſoziation“ daran denkt, daß ſich Bewußtſeinsinhalte unwillkürlich infolge von Beziehungen zuſammenfinden, die innerhalb des ſeeliſchen Lebens beſtehen. Hier handelt es ſich, wie das Wort „infolge“ beſagt, um ein Abhängigkeitsverhältnis; und zwar um eine unwillkürlich ſich einſtellende Abhängigkeit. Und das, wovon Abhängigkeit beſteht, ſind nicht etwa Beziehungen in der Außenwelt, ſondern Beziehungen innerhalb des ſeeliſchen Lebens. Wenn ich ſinnend, denkend, forſchend Vorſtellungen aneinanderfüge, ebenſo wenn ich mich auf etwas beſinne, ſo nenne ich dieſe Tätigkeit nicht mehr Aſſoziation. Und ebenſowenig wird man die Aneinanderreihung von Empfindungen und Wahrnehmungen, die durch die in der Außenwelt vorhandene Anordnung der Dinge und Vorgänge gegeben iſt, als

Aſſoziation bezeichnen. Es würde dem Ausdruck Aſſoziation alles Charakteriſtiſche genommen ſein, wenn man auf der einen Seite das willkürliche, abſichtliche Verknüpfen von Vorſtellungen, auf der anderen die durch die Außenwelt beſtimmte Aufeinanderfolge der Empfindungen und Wahrnehmungen zur Aſſoziation rechnen wollte. So bleibe alſo die Bezeichnung „Aſſoziation" auf ſolche Fälle beſchränkt, wo ein unwillkürliches Sichzuſammenfinden von Vorſtellungen infolge von Beziehungen, die zwiſchen ſeeliſchen Inhalten beſtehen, vorliegt.

Der Aſſoziation in dieſem Sinne liegt ſonach die Annahme zu Grunde, daß Beziehungen, Zuſammenhänge einerſeits zwiſchen den bewußten und den unter der Schwelle des Bewußtſeins gelegenen Vorſtellungsinhalten, anderſeits zwiſchen dieſen unterbewußten Vorſtellungsinhalten ſelbſt obwalten, und daß dieſe Beziehungen und Zuſammenhänge für das Sichzuſammenfinden von Vorſtellungen im Bewußtſein maßgebend werden können. Die Beziehungen, in denen Vorſtellungsinhalte zueinander ſtehen, ſind Urſache davon, daß ſie ſich im Bewußtſein zuſammenfinden. Deswegen ſpreche ich in dieſem Falle von Aſſoziation im kauſierenden Sinne.

Aſſoziativ wirkende Beziehungen.

Des weiteren nehme ich mit der üblichen Pſychologie zwei Arten von Beziehungen an, infolge deren ſich Vorſtellungen im Bewußtſein zuſammenfinden. Das eine Mal iſt es das Verhältnis der Ähnlichkeit, wodurch ſich an eine Vorſtellung eine folgende reiht. Das andere Mal bedeutet die Tatſache des Zuſammengeweſenſeins beſtimmter Vorſtellungen im Bewußtſein eine Beziehung, die für das ſpätere Sichzuſammenfinden dieſer Vorſtellungen beſtimmend iſt. In beiden Fällen aber geht der Weg, auf dem die Aſſoziation ſtattfindet, durch das Unbewußte, genauer: durch die unter der Schwelle des Bewußtſeins liegenden Vorſtellungsmöglichkeiten oder Vorſtellungsdispoſitionen hindurch. Ich gehöre nicht zu denen, die dieſe unbewußten Vorſtellungsmöglichkeiten rein phyſiologiſch auffaſſen. Doch kann dieſe Frage hier unentſchieden bleiben. Ebenſo kann die Frage abſeits liegen bleiben, ob die beiden aſſoziativ wirkenden Beziehungen — Ähnlichkeit und Zuſammengeweſenſein — ſich nicht ſchließlich auf eine von beiden zurückführen laſſen. Ich meinerſeits halte eine ſolche Zurückführung für unmöglich. Doch auch für den, der ſei es in der Ähnlichkeit, ſei es in der Tatſache der Bewußtſeinsnachbarſchaft die einzige aſſoziativ wirkende Beziehung anerkennt, bleiben die weſentlichen Ergebniſſe dieſer Erörterungen

über das Verhältnis von Einfühlung und Aſſoziation in voller Gültigkeit. Wenn man dagegen mit Wundt in der Annahme von aſſoziativ wirkenden Beziehungen ein entſtellendes Hineintragen logiſcher Begriffe in den Vorſtellungsverlauf und ſonach ein Kennzeichen von „Scheinpſychologie“ ſieht,[1]) dann wird natürlich die ganze hier vertretene Auffaſſung von Einfühlung hinfällig.

Aſſoziation von Vorſtellung und Gefühl.

Ich ſprach bisher immer nur von Aſſoziation zwiſchen Vorſtellungen. Doch kann das gleiche Verhältnis auch zwiſchen einer Vorſtellung und einem Gefühlsinhalt oder zwiſchen zwei Gefühlsinhalten ſtattfinden. Wir haben uns hierbei daran zu erinnern, daß zu jedem Gefühl eine gefühlsimmanente Vorſtellung gehört (S. 166). Auch bei dieſer Art von Aſſoziation gelten die Beziehungen der Ähnlichkeit und des Zuſammengeweſenſeins. Auf dem Felde der Einfühlung wird insbeſondere die Aſſoziation zwiſchen Vorſtellung und Gefühl von Wichtigkeit.

Die kauſierende Aſſoziation in der Einfühlung.

3. Es kann kein Zweifel walten, daß die Einfühlung auf Aſſoziation in dem dargeſtellten Sinne beruht. In der Einfühlung geſchieht das Sichzuſammenfinden von Anſchauung und Gefühl in unwillkürlicher Weiſe, und fragt man nach den Urſachen der Zuſammengeſellung, ſo ſtößt man auch hier auf die beiden Beziehungen der Ähnlichkeit und der Bewußtſeinsnachbarſchaft.

Ich betrachte hier nur die Einfühlung in eigentlichem Sinne. Es läßt ſich leicht zeigen, daß auf dieſem Gebiete beiderlei Beziehungen vorkommen, daß jedoch die Aſſoziation gemäß Bewußtſeinsnachbarſchaft überwiegt.

Aſſoziation nach Bewußtſeinsnachbarſchaft in der Einfühlung.

Wir ſehen die Gebärde des Stolzes. Mag ſich nun die Einfühlung ohne oder unter Vermittlung wirklicher oder reproduzierter Streckungsempfindungen vollziehen: in jedem Falle iſt die Hinzugeſellung jenes Affektes zu der wahrgenommenen Gebärde davon beſtimmt, daß ein gewiſſes Zuſammen in unſerem Bewußtſein häufig ſtattgefunden hat: jene Gebärde ſamt den entſprechenden Bewegungsempfindungen wurde ſchon oft von uns zuſammen mit jenem Affekte erfahren. Oder denken wir an eine ruhig und träumeriſch daſitzende Geſtalt. Mögen Bewegungsempfindungen als Mittelglied eingeſchaltet ſein oder nicht: in jedem Fall iſt für das Hinzutreten der friedlichen, träumeriſchen Stimmung der Umſtand maßgebend, daß uns eine derartige Verbindung ſchon oft in unſeren Erfahrungen gegeben war.

[1]) Wundt, Grundzüge der phyſiologiſchen Pſychologie, 5. Aufl. Bd. 3, S. 518 ff.

Aber auch wenn man von dem Gefühl als ſolchem abſieht und lediglich auf die Bedeutungsvorſtellung achtet, kommt man zu dem gleichen Ergebnis. Ich ſehe eine ſchlafende oder ſchreitende Geſtalt. Fragt man, warum ich das eine Mal mit der Geſichtswahrnehmung die Vorſtellung des Schlafens, das andere Mal die des Schreitens verbinde, ſo kann die Antwort nur in dem Hinweis darauf liegen, daß die Verbindung ſolcher Geſichtswahrnehmungen mit ſolchen Vorſtellungen dem Bewußtſein eine geläufige Gewohnheit iſt.

Aber man gelangt auch zu demſelben Ergebnis, wenn man im beſonderen die Bewegungsempfindungen in Betracht zieht. Wenn ich eine Gebärde des Abſcheus ſehe, ſo verknüpft ſich hiermit in mir die Bewegungsempfindung des Wegſtoßens oder Abhaltens nur darum, weil in meinem Bewußtſein die Aufeinanderfolge einer ähnlichen Bewegungsempfindung und einer ähnlichen Gebärde ſchon oft vorhanden war. Oder wenn ich einen ruhenden Arm ſehe, der ſich mit angeſtrengter Kraft gegen eine Laſt ſtemmt, ſo liegen mit Rückſicht auf die Bewegungsempfindungen ſogar zwei Aſſoziationen nach Bewußtſeinsnachbarſchaft vor. Erſtlich geſellt ſich zur Geſichtswahrnehmung der ruhenden Lage die Vorſtellung der vorangegangenen und erſtrebten Bewegungen, und zweitens verbinden ſich mit dieſer Vorſtellung die entſprechenden Bewegungsempfindungen. Beide Aſſoziationen gehen gemäß der wiederholt vorhergegangenen Bewußtſeinsnachbarſchaft vor.

Aſſoziation nach Ähnlichkeit in der Einfühlung.

4. Indeſſen ſpielt in der eigentlichen Einfühlung doch auch die Aſſoziation nach Ähnlichkeit vielfach mit. Dies iſt ſchon darum der Fall, weil nach meiner Auffaſſung jede Aſſoziation nach Bewußtſeinsnachbarſchaft, die durch eine ſinnliche Wahrnehmung angeregt wird, ohne Ausnahme eine Aſſoziation nach Ähnlichkeit zur Vorausſetzung hat. Wenn mir bei irgend einer ſinnlichen Wahrnehmung irgend etwas gemäß vorhandener Bewußtſeinsnachbarſchaft einfällt, ſo iſt dieſes Einfallen nur dadurch möglich, daß die ſinnliche Wahrnehmung zunächſt das entſprechende ähnliche Erinnerungsbild erweckt. An dieſes knüpft ſich dann gemäß der vorangegangenen Bewußtſeinsnachbarſchaft der Einfall. Ich gehe an einem Hauſe vorüber, in dem ich ein Erlebnis gehabt habe, und dieſes Erlebnis fällt mir ein. Hierzu iſt nötig, daß das gegenwärtige Geſichtsbild des Hauſes ſich mit dem ähnlichen Erinnerungsbild aſſoziiert. Die Ähnlichkeit iſt dabei oft recht entfernter Art: das Haus kann friſch angeſtrichen oder umgebaut worden ſein. Das Zweite iſt dann, daß ſich das Erinnerungsbild des Hauſes mit dem Erinnerungsbild des

Erlebniſſes aſſoziiert. Dieſe zweite Aſſoziation hat offenbar in Bewußtſeinsnachbarſchaft ihren Grund. Die erſte dagegen iſt Aſſoziation nach Ähnlichkeit. Die gegenwärtige Wahrnehmung iſt für das Bewußtſein ein Neues, Erſtmaliges. Wenn ſich zu ihr das Erinnerungsbild des früheren Hauſes hinzugeſellt, ſo wäre es widerſinnig, ſich hierbei auf eine vorangegangene Bewußtſeinsnachbarſchaft zu berufen. Hier liegt ein Sichzuſammenfinden nach Ähnlichkeit vor.

Dies gilt nun auch von jeder Einfühlung. Ich ſehe eine ſchreitende oder ſchlafende Geſtalt. Dieſes Sehen iſt ein neues Ereignis für mein Bewußtſein. Wenn ſich daher an die geſehene Geſtalt, wie es doch zunächſt ſein muß, aus meinem Erinnerungsſchatze ähnliche Geſtalten knüpfen, ſo iſt dies natürlich nicht Aſſoziation nach vorhergegangener Bewußtſeinsnachbarſchaft, ſondern nach Ähnlichkeit. Die Ähnlichkeit iſt das Band, das die neue ſinnliche Wahrnehmung mit den entſprechenden Erinnerungsanklängen verſchmilzt. Natürlich geht meine Meinung nicht etwa dahin, daß an die ſinnliche Wahrnehmung ſich ſtets ausdrücklich bewußte Erinnerungsbilder knüpfen müſſen. Es handelt ſich hier vielmehr um den äußerſt abgekürzten Vorgang des Bekanntſcheinens. Aber ſo zuſammengedrängt dieſer Vorgang auch verlaufen mag, ſo ſind doch in jedem Fall, wenn auch noch ſo dunkel und wenig bewußt, Reproduktionen, die von früheren Wahrnehmungen herrühren, dabei tätig.[1]) Zwiſchen der gegenwärtigen Wahrnehmung aber und dieſen anklingenden Reproduktionen kann nur das Verhältnis der Ähnlichkeit als verknüpfend walten. Da es ſich übrigens bei dieſem Eingreifen der Aſſoziation nach Ähnlichkeit nicht um etwas eigentümlich Äſthetiſches handelt, ſondern um einen Vorgang, der bei aller Aſſoziation, ſofern ſie ſich an eine ſinnliche Wahrnehmung knüpft, vorkommt, ſo verſage ich mir, hier auf dieſen Gegenſtand näher einzugehen. Es ſcheint mir hier übrigens ein Punkt vorzuliegen, der in den Erörterungen über die Aſſoziationen bisher nicht gehörig beachtet wurde.

Doch kann für die Einfühlung die Aſſoziation nach Ähnlichkeit auch in eigentümlich äſthetiſchem Sinne Bedeutung gewinnen. Wenn wir die Gebärde des Stolzes, des Zornes, des Abſcheus, der Andacht ſehen, ſo geſchieht es wohl niemals, daß ſich an die geſehene Ge-

[1]) Ich habe die Form, in der dieſe Reproduktionen an dem Bekanntheitseindruck beteiligt ſind, als „Gewißheit der Erinnerungsmöglichkeit“ bezeichnet (Beiträge zur Analyſe des Bewußtſeins. 2. Die Erinnerungsgewißheit. In der Zeitſchrift für Philoſophie und philoſophiſche Kritik, Bd. 118, S. 34 f.).

bärde die ſeeliſchen Erregungen ausſchließlich unmittelbar, alſo ohne Bewegungsempfindungen und ohne Erfahrungswiſſen, ſchließen. Wäre es ſo, dann würden ſich die ſeeliſchen Erregungen rein nur durch die Ähnlichkeit der geſehenen Gebärde mit dieſen Erregungen einfinden. Wohl aber iſt es möglich, daß neben den Bewegungsempfindungen und neben dem Erfahrungswiſſen auch die Ähnlichkeit des Geſichtseindruckes der Gebärde mit dem entſprechenden Affekt für die Hinzugeſellung dieſes Affektes maßgebend iſt. Mit andern Worten: es kann ſich mit motoriſcher und aſſoziativer Einfühlung optiſche Einfühlung als Teilfunktion verbinden. Soweit dies der Fall iſt, wirkt Aſſoziation nach Ähnlichkeit mit der anderen Form der Aſſoziation zuſammen.

In beſonderem Grade dürfte die Aſſoziation nach Ähnlichkeit bei der Einfühlung in die feſten, der Willkür entzogenen menſchlichen Leibesformen vorkommen. Ich hob ſchon in dem vorigen Kapitel hervor (S. 230 f.), daß hier vielleicht ſogar rein optiſche Einfühlung möglich iſt. Jedenfalls kann hier optiſche Einfühlung, alſo Aſſoziation nach Ähnlichkeit in hohem Grade mitſpielen. Gewiſſe Formen von Stirn, Naſe, Mund, Kinn haben ſchon als Geſichtseindruck Verwandtſchaft mit einem edlen und klaren Geiſt, andere mit gemeinem, ungeordnetem, wildem Sinn. Gewiſſe unregelmäßige, unförmliche, herausfahrende, emporgeworfene, verkümmerte, verkrüppelte Formen beiſpielsweiſe erwecken an ſich ſelbſt die Vorſtellung von einem gemeinen, beſchränkten, wüſten Weſen. Hier wirkt Aſſoziation nach Ähnlichkeit mit.

So ſehr indeſſen auch die Aſſoziation nach Ähnlichkeit eingreifen möge, ſo bleibt doch in der eigentlichen Einfühlung der Aſſoziation gemäß Bewußtſeinsnachbarſchaft bei weitem die erſte Stelle gewahrt. Von den Schriftſtellern, die über die Einfühlung gehandelt haben, beſchäftigt ſich insbeſondere Paul Stern mit der Bedeutung der beiden Formen der Aſſoziation für das äſthetiſche Verhalten.[1])

Aſſoziation als Verbindung des unmittelbaren Nach- und Nebeneinanders.

5. Wieder völlig anders iſt über das Verhältnis von Aſſoziation und Einfühlung zu urteilen, wenn unter Aſſoziation das unmittelbare Nach- und Nebeneinander von Bewußtſeinsinhalten verſtanden wird. Aſſoziation iſt hier das Gegenteil des Ineinanderſeins; ſie iſt Aneinandergereihtſein. Aſſoziation in dieſem Sinne findet nicht nur etwa ſtatt beim Zählen, beim Herſagen der Wochen oder Monatsnamen, über-

[1]) PAUL STERN, Einfühlung und Aſſoziation in der neueren Äſthetik. Hamburg und Leipzig, 1898. S. 58 ff., 70 ff.

haupt beim Wiedergeben des Auswendiggelernten, ſondern auch überall, wo ich mich unwillkürlich oder durch Beſinnen an etwas erinnere. Aber auch gleichzeitige Vorſtellungsverbindungen kommen in Betracht; ſofern ſie nämlich ein unmittelbares Nebeneinanderſein von Vorſtellungen darſtellen. In allen dieſen Fällen handelt es ſich um außereinander befindliche Bewußtſeinsinhalte.

Das Unzureichende dieſer Aſſoziation für die Einfühlung.

Ich glaube nun nicht, daß ſich die Einfühlung auf Aſſoziation in dieſem Sinne zurückführen läßt. Ich halte den Widerſpruch aufrecht, den ich ſchon in meiner Habilitationsſchrift gegen die Erklärung des äſthetiſchen Verhaltens aus der aneinanderfügenden Aſſoziation, wie ſie bei Fechner und Siebeck vorliegt, erhoben habe.[1]) So eng und innig man auch das Aneinanderreihen von Bewußtſeinsinhalten geſtalten mag, ſo wird man doch nie über ein Knüpfen des einen an den anderen hinauskommen. In der Einfühlung aber liegt mehr vor. Freilich kann man auch die Einfühlung als Binden, Knüpfen u. dgl. bezeichnen, und auch ich habe mich oft dieſer und ähnlicher Ausdrücke bedient. Indeſſen iſt doch die Einfühlung mehr: die Anſchauung hat an ſich ſelbſt das Ausſehen des Gefühlsgehaltes, und der Gefühlsgehalt ſcheint uns aus dem Angeſchauten ſelbſt entgegenzukommen. Dieſes Geeinigtſein, dieſes Ineinander wird ſich nie aus bloßer Aſſoziation herausbringen laſſen. Mit ihr gelangt man immer nur zu einem Beigeſelltſein.

Der Vertreter der Aſſoziation könnte ſich nun durch folgende Wendung zu verteidigen ſuchen. Er könnte ſagen: die Aſſoziation zwiſchen Anſchauung und Gefühl ſei ſo innig, daß das Gefühl eine beſondere Wirkung an der Anſchauung, eine eigentümliche Veränderung an ihr hervorbringe. Das Gefühl gebe, infolge ſeiner engen Verbindung mit der Anſchauung, dieſer einen deutlichen Gefühlston, einen unmittelbar ſprechenden Gefühlswert. Und dieſer ſich eng an die Anſchauung heftende Gefühlswert ſei eben das, was uns als Ausdruck und inneres Leben des angeſchauten Gegenſtandes er-

---

[1]) WUNDT tadelt, daß ich die Bedeutung der Aſſoziation für das äſthetiſche Verhalten „ſtrikte“ ablehne (a. a. O. Bd. 3, S. 206). Ich verſtehe nicht, wie er dies nach meinen Darlegungen in dem Aufſatze „Zur Pſychologie der äſthetiſchen Beſeelung“ (Zeitſchrift für Philoſophie und philoſophiſche Kritik, Bd. 113, S. 162 ff.) behaupten kann. Aus der oben gegebenen Darſtellung wird nun vollends deutlich geworden ſein, daß ich die Aſſoziation nur in einem beſtimmten Sinne ablehne. Von der Auffaſſung freilich, die Wundt von der Aſſoziation vertritt, kann ich mich nach wie vor nicht überzeugen.

ſcheint. Man brauche alſo für die Einfühlung keine beſondere ſeeliſche Leiſtung anzunehmen.

Es kommt darauf an, unzweideutig zu ſagen, was unter der Einwirkung unſeres Fühlens auf die Anſchauung verſtanden werden ſolle. Beſteht dieſe Einwirkung lediglich darin, daß das Fühlen der Anſchauung etwas von ſeiner eigenen Natur anhängt, ihr etwas von ſich zugeſellt? Dann würde man nie zu dem in der Einfühlung vorliegenden Einheits-Tatbeſtande kommen. Soll ihm genügt werden, ſo müßte man jene Einwirkung als ein Eingreifen des Fühlens in das Anſchauen, als ein inneres Umgewandeltwerden der Anſchauung durch das in ihr ſich geltend machende Fühlen auffaſſen. Hiermit iſt man aber über die äußerliche Aſſoziation hinausgeſchritten und hat eine innerlich einheitliche Betätigung von Fühlen und Anſchauen angenommen.

Einfühlung als intuitive Einheit.

Und hierin wird wohl das Mehr beſtehen, wodurch ſich die Einfühlung von der Aſſoziation unterſcheidet. Die Gefühlsmaſſe vereinigt ſich mit der Anſchauung derart, daß ſie eine innere Einheit mit ihr eingeht. Ich bilde mich fühlend dem Anſchauen ein. Fühlend bemächtige ich mich des Anſchauens und bilde es innerlich gefühlsgemäß um. Indem ich anſchaue, vollziehe ich nicht etwas neben dem Fühlen, ſondern die Anſchauungsäußerung des Bewußtſeins iſt zugleich auch Gefühlsäußerung. Mein Anſchauen iſt ſelbſt fühlend und mein Fühlen anſchauend. Es iſt alſo, wie dies auch Theobald Ziegler hervorhebt[1]), eine intuitive Einheit. Das Fühlen gibt ſich an die Anſchauung hin, und die Anſchauung nimmt das Gefühlte in ſich auf. Oder ohne bildliche Bezeichnung: die Funktion des Schauens iſt zugleich fühlend, und das Gefühlte kommt uns aus dem Geſchauten heraus zum Bewußtſein.

Einfühlung als Verſchmelzung

Dieſe intuitive Einheit von Anſchauung und Gefühl ſoll Verſchmelzung heißen.[2]) So ſetzt alſo das, was ich Verſchmelzung nenne, zwar Aſſoziation teils nach Bewußtſeinsnachbarſchaft, teils nach Ähnlichkeit voraus; aber es iſt weſentlich mehr als nur Aſſoziation:

[1]) THEOBALD ZIEGLER, Das Gefühl. Stuttgart 1893. S. 126.

[2]) Auch WUNDT bedient ſich, um die eigentümlichen Verknüpfungen in den äſthetiſchen Gefühlen zu kennzeichnen, des Ausdrucks „Verſchmelzung“ (Grundzüge der phyſiologiſchen Pſychologie, Bd. 3, S. 177 ff.). Aber was er „Verſchmelzung“ nennt, gehört bei ihm, ebenſo wie das, was er als „Aſſimilation“ bezeichnet, zur „Aſſoziation“. Und ſo weit er auch die Aſſoziation faßt, ſo iſt ſie doch ſicherlich mit dem hier von der Verſchmelzung behaupteten intuitiven Charakter unverträglich.

es iſt intuitives Schauen.[1]) Sollte jemand in dieſer Anſicht etwas von romantiſcher oder myſtiſcher Pſychologie ſehen, ſo habe ich hiergegen nichts einzuwenden.

Einfühlung als phantaſiemäßiges Schauen.

Man darf die Verſchmelzung auch als phantaſiemäßiges Schauen bezeichnen. Was ich in der Einfühlung mit dem Geſichte wahrnehme, iſt nicht nur Form und Farbe; ſondern ich glaube in ihnen auch Stimmung, Gefühl, Leidenſchaft wahrzunehmen. Ich glaube mit meinen Augen die namenloſe Seelennot des Gekreuzigten, das beſeligte Muttergefühl Marias, das ſpielend aufblühende Leben des göttlichen Kindes zu ſehen. In Wahrheit ſehe ich nichts von dem allen; was ich wirklich ſehe, ſind nur Formen und Farben; aber ich habe den Eindruck, als ob ich dazu noch Gefühlsausdruck ſähe. Dem Sehen haftet der Glaube, der Schein des Mehrſehens an. Ich ſehe alſo etwas, was nicht wirklich zu ſehen iſt. Das Sehen iſt ſomit nach dieſer Seite hin der Phantaſie verwandt. Das Schauen der Phantaſie geht über die Sinne hinaus. So darf man daher ein Sehen, das mehr zu ſehen glaubt, als wirklich zu ſehen iſt, als phantaſiemäßiges Sehen bezeichnen.

Zweifache Verſchmelzung.

6. Betrachtet man die Einfühlung — und zwar immer unter Abſehen von der ſymboliſchen Einfühlung — genauer, ſo zeigt es ſich, daß überall in zweifacher Hinſicht Verſchmelzung vorliegt. Wir müſſen uns nämlich daran erinnern, daß, wenn von „Einfühlung“ die Rede iſt, hierbei das Wort „Gefühl“ die ganze Maſſe der Bewußtſeinsinhalte bedeutet, die dem Inhalte des äſthetiſchen Gegenſtandes entſprechen, daß alſo zu dem „Gefühl“ hier auch die Bedeutungsvorſtellungen gerechnet ſind, die ſich unmittelbar an das Wahrgenommene ſchließen. Als „Gefühl“ konnte dieſe ganze Maſſe, einſchließlich der Vorſtellungen, benannt werden, weil in ihr das Gefühl das Übergewicht hat und ſo für das Bewußtſein der Eindruck entſteht, daß die Vorſtellungen in das Gefühl aufgenommen, von dem Gefühl umfangen ſind. Zergliedert man dagegen, ſo iſt zwiſchen den Bedeutungsvorſtellungen und den ſich daran ſchließenden Bedeutungsgefühlen zu unterſcheiden. Angeſichts des Donatelloſchen David entſpringen ſofort die Vorſtellungen: knabenhafter Jüngling, nackt, bedeckt von einem Hirtenhut, umwallt von langem Haar, bekleidet mit Gamaſchen, das

[1]) Wenn Heinrich von Stein in ſeinen (viel Schönes enthaltenden) „Vorleſungen über Äſthetik“ (Stuttgart 1897) von der Aſſoziation, falls ſie äſthetiſch bedeutſam ſein ſolle, verlangt, daß ſie „organiſch“ ſei (S. 14 f.), ſo iſt damit der Sache nach wenigſtens eine Annäherung an Einfühlung und Verſchmelzung vollzogen.

Schwert geſenkt in der Rechten u. ſ. w.; und an dieſe Vorſtellungen knüpfen ſich gegenſtändliche Gefühle: das Gefühl von jugendlich blühender Kraft, von edel unbefangenem Sinn, von leichtem, ſicherem Siegen u. ſ. w.

Was ich nun ſagen will, iſt dies: es beſteht Verſchmelzung zwiſchen der Anſchauung und den Vorſtellungen und zwiſchen der Anſchauung und den eigentlichen Gefühlen. Auch die Vorſtellungen nämlich gehen mit der ſinnlichen Wahrnehmung in eine derartige Einheit zuſammen, daß von Verſchmelzung die Rede ſein muß. Es iſt nicht ſo, daß neben und außer der Bronzeſtatue die Vorſtellung vorhanden iſt: das iſt ein knabenhafter nackter Jüngling mit Hut, Schwert u. ſ. w., ſondern das Geſehene hat unmittelbar ſelbſt das vertraute Ausſehen nach den bezeichneten Richtungen. Oder man denke an die ſogenannte Gruppe von Eros und Pſyche: die ganze Erfahrungsſättigung, die darin liegt, daß ich mir ſage: „hier handelt es ſich um einen Knaben und ein Mädchen in zartem, unſchuldigem Liebesſpiel", bleibt nicht außerhalb des Geſehenen; ſondern die Gruppe ſieht mir geradezu ſo aus. Nicht nur alſo die Bedeutungsgefühle, ſondern auch die Vorſtellungen verſchmelzen mit dem ſinnlich Wahrgenommenen. Auch wenn ich ein Kunſtwerk zum erſtenmal ſehe, treten mir die dargeſtellten Gegenſtände, unter gewöhnlichen Umſtänden wenigſtens, nach ihrer gattungsmäßigen Bedeutung als bekannt entgegen. Dieſer Bekanntheitseindruck iſt der ſchlagende Beweis dafür, daß kein Nebeneinander, ſondern innere Einheit vorliegt.

Natürlich darf man nicht annehmen, daß die Vorſtellungen überall in ausdrücklicher und entwickelter Geſtalt dieſe Verſchmelzung eingehen. Wir wiſſen ſchon vom fünften Kapitel (S. 129 f.) her, daß auch im äſthetiſchen Betrachten die ſonſt übliche gewaltige Abkürzung der Bedeutungsvorſtellung in weitem Umfang vorkommt. Mit Rückſicht hierauf wird man ſagen müſſen: in dieſen Fällen tritt nicht die ausdrückliche Vorſtellung, ſondern der ſtellvertretende, abgekürzte, andeutungsartige Bewußtſeinsvorgang (wie ich ihn an der angeführten Stelle kurz beſchrieben habe) in jene Verbindung mit der ſinnlichen Anſchauung, die ich als Verſchmelzung bezeichnet habe.

Allgemeine Verbreitung der Verſchmelzung.

7. Die Verſchmelzung iſt nicht etwa eine nur für Erklärung der äſthetiſchen Einfühlung erſonnene Bewußtſeinsleiſtung, ſondern ſie iſt von weiteſter Verbreitung auch in dem außeräſthetiſchen Seelenleben. Schon im elften Kapitel (S. 217) war davon die Rede, daß die Einfühlung auf allen Gebieten des Lebens beſtändig vorkomme und die

äſthetiſche Einfühlung nur einen verhältnismäßig kleinen Ausſchnitt bedeute. Überall aber, wo Einfühlung vorliegt, iſt auch jene intuitive Einheit gegeben, die ich als Verſchmelzung bezeichne. Freundſchaft, Liebe, Mitleid, Güte, ebenſo aber ſtrenge moraliſche Beurteilung und Verurteilung, ſodann Intereſſe am Kennenlernen von Menſchen, Freude an Erweiterung des menſchlichen Geſichtskreiſes, aber auch Erforſchen und Ausſpähen der Nebenmenſchen im Dienſte der Klugheit und Selbſtſucht — dies alles führt lebhafte Einfühlung, alſo auch Verſchmelzung mit ſich.

Durch die unmittelbar vorangegangenen Betrachtungen aber ſind wir auch darauf hingewieſen worden, daß es Einfühlung von Vorſtellungen gibt. Und dieſe Einfühlung iſt gleichfalls ſo wenig auf das äſthetiſche Gebiet eingeſchränkt, daß vielmehr allenthalben, wo uns ein Gegenſtand ein bekanntes Geſicht zeigt, dieſe Art von Einfühlung vorliegt. Wo immer im gewöhnlichen Leben die Dinge für uns das Ausſehen ihrer Bedeutung haben, iſt die Bewußtſeinsfunktion der Verſchmelzung in Tätigkeit getreten. Soweit uns alſo die Dinge als bekannt erſcheinen, iſt Verſchmelzung vorhanden. Dies gilt ſowohl für die Fälle, wo der Bekanntheitseindruck die entwickeltere Form zeigt, d. h. mit dem ausdrücklichen Bewußtſein von der Bedeutungsvorſtellung verbunden iſt, als auch für die bei weitem zahlreicheren Fälle, wo der Bekanntheitseindruck die übliche gefühlsmäßige Abkürzung erfahren hat. Natürlich ſind unter den „Dingen“ hier auch die Schalläußerungen, insbeſondere die Worte mitbefaßt. Wenn ich die gehörten oder geleſenen Worte verſtehe, ſo liegt hier gleichfalls Bekanntheitseindruck vor. Mit dem Lautbilde wird die entſprechende Bedeutungsvorſtellung oder der abgekürzte Vorgang, der an ihre Stelle getreten iſt, „verſchmolzen“. Wenn mir dagegen ein Ding oder Wort unbekannt iſt und ich mir erſt durch Erkundigen und Forſchen die Bedeutung des Dinges oder Wortes klarmache, dann liegt vorerſt keine Einfühlung und keine Verſchmelzung vor. Hier kommt es zunächſt zu einem Nebeneinander von Ding oder Wort und Bedeutungsvorſtellung, alſo zu bloßer Aſſoziation. Erſt bei wiederholtem Sehen oder Hören erſcheint das früher fremd geweſene Ding oder Wort als bekannt. Dann iſt es zu Einfühlung oder Verſchmelzung gekommen.

Projektion des Gefühls.

8. Jetzt enthält auch die Projektion der Gefühle, die mit aller Einfühlung verknüpft iſt, nichts Rätſelhaftes, ja überhaupt keine Schwierigkeit mehr.

Will man die Einfühlung beſchreiben, ſo wird man unwillkürlich zu Ausdrücken geführt wie Leihen, Unterlegen, Hineinverlegen, Hinausverſetzen, Hineinſchieben u. dgl. Und je lebendiger und anſchaulicher über das Einfühlen geſprochen wird, um ſo mehr beſteht der Antrieb, zu ſolchen Ausdrücken zu greifen. Daher kommt es, daß beiſpielsweiſe Friedrich Viſcher ſich beſonders häufig ſolcher Projektions-Ausdrücke bedient.[1]) Und dieſe Bezeichnungen dürfen als zutreffend gelten, ſobald man nur damit nicht den Anſpruch verknüpft, den Vorgang hierdurch auf das wirkliche ſeeliſche Geſchehen zurückgeführt zu haben. Denn in der Tat ſcheinen uns die Gefühle, die wir doch, wie jede Selbſtbeſinnung lehrt, in uns ſelbſt fühlen, aus dem wahrgenommenen Gegenſtand entgegenzukommen. Beſonders in der einfachen, unbetonten Einfühlung (S. 219) liegt dieſer Schein vor. Mit Rückſicht auf dieſen tatſächlichen Schein darf man das Einfühlen als ein Hinausverlegen, Hineinverlegen, Hineinſchieben u. dgl. bezeichnen.

Beſonders ausführlich und tiefgehend behandelt Hartmann die äſthetiſche Projektion.[2]) Doch gewinnt es bei ihm den Anſchein, als ob das Projizieren eine beſondere ſeeliſche Leiſtung, etwas pſychologiſch Wirkliches wäre. Das iſt nun eben nicht der Fall. Vielmehr iſt das Hinausverlegterſcheinen der Gefühle in den angeſchauten Gegenſtand ein Ergebnis, das ungezwungen aus der Einfühlung entſpringt, ja mit der Einfühlung zugleich vorhanden iſt.

Nochmals die projizierende Nebenvorſtellung.

Schon an früherer Stelle (S. 187 f.) war von der projizierenden Nebenvorſtellung die Rede. Die gegenſtändlichen Gefühle führen die (allerdings meiſtens gefühlsmäßig zuſammengezogene) Nebenvorſtellung mit ſich, daß das von uns Gefühlte die Gefühle der uns im äſthetiſchen Gegenſtande gegenüberſtehenden Perſonen ſind. Allein dieſe Nebenvorſtellung für ſich vermag noch nicht den Eindruck zu erklären, daß uns das von uns Gefühlte, ſogar unter Überſpringen unſeres Ichs, geradezu als Gefühl der fremden Perſon gegenübertritt. Durch dieſe Nebenvorſtellung würde ſich wohl verſtehen laſſen, daß die gegenſtändlichen Gefühle auf die fremde Perſon bezogen, ihr beigelegt würden, nicht aber daß ſie unmittelbar im anſchaulichen Eindruck uns als Gefühle der fremden Perſon entgegengebracht werden. Damit dies verſtändlich werde, muß die ſoeben dargelegte Natur der Einfühlung herangezogen werden.

---

[1]) Friedrich Viſcher, Das Schöne und die Kunſt, S. 70, 74; und anderwärts.
[2]) Eduard von Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 59 ff.

Bevor ich dies tue, ſei noch darauf hingewieſen, daß die projizierende Nebenvorſtellung nicht als eine Erdichtung angeſehen werden darf. Sie findet ſich durch die Lage der Sache naturgemäß und wie von ſelbſt ein. Es handelt ſich um Gefühle, die, angeſichts der uns gegenüberſtehenden Perſon, von vornherein in uns mit der Beſtimmung gebildet werden, daß ſie als Gefühle dieſer Perſon zu gelten haben. Dieſe Gefühle haben für unſere Intelligenz von vornherein den Zweck und Sinn, zur Beſeelung und Ausfüllung der uns als bloße Oberfläche gegenüberſtehenden fremden Perſon zu dienen. Der äſthetiſche Gegenſtand, indem er meine Sinne berührt und eine beſtimmte Bedeutungsvorſtellung in mir auslöſt, fordert mich damit zugleich auf, gewiſſe Gefühle als ihm zugehörig zu betrachten. Jene hinausbeziehende Nebenvorſtellung iſt alſo keineswegs eine Künſtelei des äſthetiſchen Theoretikers, ſondern natürliches Ergebnis der ganzen Sachlage, in der die gegenſtändlichen Gefühle entſtehen.

Hauptursache der äſthetiſchen Projektion.

Jetzt iſt nun weiter jene Verſchmelzung von Fühlen und Anſchauung hinzuzunehmen, wie ich ſie vorhin beſchrieben habe. Hierin liegt bei weitem die Hauptſache für das Zuſtandekommen der Projektion. Wir fühlen ja nicht für ſich beſonders neben dem Anſchauen, ſondern wir fühlen in und mit dem Anſchauen. So kommen alſo die mit dem Angeſchauten verſchmolzenen Gefühle uns in und mit dem Angeſchauten zu Bewußtſein. Jene projizierende Nebenvorſtellung tritt hierbei nur verſtärkend, erleichternd ein. Sie kommt dem natürlichen Verſchmelzungsergebnis ihrerſeits entgegen, iſt ihm förderlich.

Fördernder Umſtand.

Und noch an einen weiteren fördernden Umſtand iſt zu erinnern. Die ſinnliche Anſchauung tritt uns (infolge pſychologiſcher Zuſammenhänge, auf die ich hier nicht eingehen kann) wie ein uns von außen Gegebenes, wie ein ohne unſer Dazutun Fertiges gegenüber. Hierdurch wird der Schein noch erhöht, daß uns das von uns Gefühlte wie ein uns von außen Entgegenkommendes erſcheint. Das ſinnliche Wahrgenommene gibt ſich uns wie ein Geſchenk der Außenwelt; daher gewinnt auch mit ihm der eingeſchmolzene Gefühlsinhalt den Schein der Gegebenheit von außen her.

So wirken alſo, wo äſthetiſche Projektion zu ſtande kommt, verſchiedene ſeeliſche Umſtände und Vorgänge zuſammen. Hauptſache aber iſt hierbei das Weſen der Verſchmelzung. Die durch die Verſchmelzung entſtehende innere Einheit von Gefühl und Anſchauung leiſtet das Meiſte und Entſcheidende für die Projektion. Wie mir öfters auf äſthetiſchem und pſychologiſchem Gebiete dort, wo andere

einen einfachen Erklärungsgrund annehmen, das Richtige in einer Mehrheit von Erklärungsgründen zu liegen ſcheint, ſo auch hier.[1])

Nun iſt, wie wir ſchon wiſſen (S. 219), ein doppelter Fall möglich. Entweder werden wir uns der Gefühle, nebſtdem daß ſie uns in dem Angeſchauten als deſſen Ausdruck entgegentreten, auch noch als ſubjektiver Vorgänge ausdrücklich bewußt. Dies iſt die ſubjektiv betonte Einfühlung. Oder wir achten auf das ſubjektive Tun und Leiden im Fühlen nicht, gehen mit unſerer Aufmerkſamkeit darüber hinweg. In dieſem Falle kommt für unſer Bewußtſein das Fühlen nur in der Form des gegenſtändlichen Anſchauungsausdruckes vor. Dies iſt die einfache oder unbetonte Einfühlung. Bei dieſem Unterſchiede kommt es alſo darauf an, ob wir an den Gefühlen, die mit unſerer Anſchauung verſchmelzen, die ſubjektive Seite beachten oder nicht beachten. Zu dem Nichtbeachten aber liegt ſchon in dem transſubjektiven Schein der Sinneswahrnehmung, mit der die Verſchmelzung ſtattfindet, ein gewiſſer Antrieb vor. Dazu aber kann noch der feſſelnde Reiz des angeſchauten Gegenſtandes als bedeutende Verſtärkung treten. Man denke doch nur an die Selbſtvergeſſenheit, die ſich unſerer auch auf anderen Gebieten, wenn uns eine Sache in hohem Grade feſſelt, bemächtigt. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die Projektion bei der unbetonten Einfühlung reiner und entſchiedener hervortritt als bei der ſubjektiv betonten.

Noch iſt hier an die Dichtung zu erinnern. Die Phantaſiegeſtalten der Dichtung zeigen die Projektion weit weniger entſchieden als die ſinnlich wahrgenommenen Geſtalten in Bildhauerei oder Malerei. Unſere Gefühle kommen uns aus den Phantaſiegeſtalten der Götter und Helden bei Homer nicht in derſelben Weiſe als objektiv fertig und abgelöſt entgegen wie aus denſelben Geſtalten bei den griechiſchen Bildhauern. Die Projektion vollzieht ſich in der Dichtung unſicherer, verwiſchter. Dies iſt nach dem über die Projektion im allgemeinen Geſagten durchaus verſtändlich. Denn den Phantaſieanſchauungen kommt nicht jener „fördernde Umſtand“ zu gute: es haftet ihnen nicht jener Schein der Gegebenheit von außenher an, der den ſinnlichen Wahrnehmungen eigentümlich iſt. Die Phantaſieanſchauungen erzeugen wir mit Bewußtſein und Willkür. So fehlt alſo hier jene

Dichtkunſt.

[1]) Lipps zieht zur Erklärung der Projektion nur das Verwachſen des Gefühles mit der ſinnlichen Wahrnehmung heran (Äſthetiſche Einfühlung, a. a. O. S. 417 f.; Grundlegung der Äſthetik, S. 120 ff.).

fördernde Bedingung, durch die das Projizierte uns beſonders ſicher und klar als ein Fremdes entgegentritt.

Die Frage der äſthetiſchen Illuſion.

9. Es iſt ein durchgehender Gedanke in der Äſthetik Konrad Langes, daß die Einfühlungsäſthetik die äſthetiſche Illuſion nicht zu würdigen vermag.[1]) Ich glaube umgekehrt, daß erſt von der Einfühlung aus in die verſchiedenen Formen der äſthetiſchen Illuſion Ordnung gebracht werden kann, und daß überhaupt die äſthetiſche Illuſion, weit entfernt grundlegender Art zu ſein, vielmehr ein äſthetiſcher Folgebegriff iſt. Doch kann dies an dieſer Stelle nicht deutlich werden. Hier habe ich nur davon zu ſprechen, inwiefern die eigentliche Einfühlung unmittelbar Illuſion im Gefolge hat. Im fünfzehnten Kapitel werde ich über die Illuſion im Zuſammenhange handeln.

Zunächſt fragt es ſich: iſt die durch die eigentliche Einfühlung entſtehende Gefühlsbeſeelung der Gegenſtände immer und überall eine Illuſion? Dieſe Frage iſt zu verneinen. Die eigentliche Einfühlung findet nicht nur gegenüber den in der Kunſt dargeſtellten, ſondern auch gegenüber wirklichen Menſchen ſtatt. Eine wirkliche Zigeunerſchar, ein wirklicher Volksauflauf, wirkliche lachende Mädchen oder ſtreitende Bauern ſind geradeſo gut Gegenſtand der Einfühlung, als wenn dies alles im Bilde dargeſtellt wäre. Es iſt nun aber klar, daß die Gefühle, mit denen die Einfühlung dieſe Geſtalten ausfüllt, nur in dem Falle auf Illuſion beruhen, daß die Geſtalten Kunſtwerken angehören. Sind es wirkliche lebende Menſchen, ſo iſt es nicht Illuſion, ſondern Wirklichkeit, daß ſie die Gefühle haben, die ihnen die Einfühlung zuſchreibt. Wenn ich mich in der Einfühlung irre und ihnen Gefühle beilege, die ſie tatſächlich nicht haben, ſo iſt dies meine Schuld und betrifft dieſen individuellen Fall, geht alſo die Einfühlung als ſolche nichts an. Die eigentliche Einfühlung alſo führt nur in dem Falle zur Illuſion der Beſeelung, wenn uns Kunſtgebilde dargeboten werden. Dieſe marmornen, hölzernen, ölfarbenen Menſchen haben natürlich ſelbſt keine Gefühle, ſondern ſcheinen ſie uns nur zu haben. Die wirklichen Menſchen dagegen fühlen (wenn nicht zufälliger Weiſe ein Irrtum vorliegt) das wirklich, was ihnen der Einfühlende zuſchreibt.

Kunſtilluſionen.

So hängt alſo dieſe Art der Illuſion nicht mit der Natur der Einfühlung zuſammen. Vielmehr entſteht ſie durch das Eigentümliche der Kunſt. Die Kunſt führt als ſolche zu beſonderen Illuſionen, die

[1]) K. Lange, Das Weſen der Kunſt, Bd. 1, S. 144 und oft.

ich kurz als Kunſtilluſionen bezeichnen will. Zu ihnen gehört auch die hier in Rede ſtehende Illuſion. Das Weſen der Kunſt bringt es mit ſich, daß die mit den Mitteln der Kunſt dargeſtellten Menſchengebilde, als wirkliche Dinge betrachtet, ſeelenlos ſind. Somit iſt die Einfühlung in ſie von Illuſion begleitet. Der marmorne oder aus Ölfarben beſtehende Menſch wird von der Einfühlung ſo behandelt, als ob er ein lebendiger, beſeelter Menſch wäre. Es handelt ſich hier ſonach nicht um eine allgemein äſthetiſche, ſondern um eine durch das Weſen der Kunſt entſtehende Illuſion. Überhaupt kann in die Lehre von der Illuſion nur dadurch Ordnung kommen, daß man ſtreng ſcheidet zwiſchen den Illuſionen, die allein auf Rechnung der beſonderen Verhältniſſe in dem Reiche der Kunſt kommen, und den anderen, die von Natur- und Kunſtäſthetiſchem gleicher Weiſe gelten.

Illuſion der Ablöſung.

10. In einer anderen Richtung dagegen führt die Einfühlung als ſolche zu Illuſion, und zwar im beſonderen die eigentliche, in gewiſſem Grade, wie ich vorwegnehmend hinzufügen darf, auch die ſymboliſche. Jetzt bezieht ſich die Scheingewißheit nicht, wie vorhin, auf das Vorhandenſein der hinausverlegten Gefühle in dem wirklichen äſthetiſchen Gegenſtande, ſondern auf das Hinausverlegtſein ſelbſt, auf das Entgegentreten des von uns Gefühlten von außenher, auf das Abgelöſtſein der Gefühle von uns, auf das Überſpringen des eigenen Bewußtſeins. Es knüpft ſich daher dieſe Illuſion in deutlicher Weiſe nur an die ſubjektiv unbetonte Einfühlung. Kommt uns das Eingefühlte zugleich als Ich-Erlebnis zu Bewußtſein, ſo iſt die Bedingung geſtört, unter der ſich einzig der Schein der Abgelöſtheit der Gefühle vom Subjekt deutlich erzeugen kann. Ich will dieſe Illuſion kurz als die Illuſion der Ablöſung bezeichnen.

Das Gefühl düſteren, ahnungsſchweren Forſchens in Zukunftsfernen, das ſich mir mit Klingers Kaſſandra verſchmilzt, verbindet ſich mir mit dem Schein, als ob nicht ich es wäre, der dieſes Gefühl fühlt, ſondern als ob es aus Kaſſandra zu mir ſpräche. Der Schein von Außenweltlichkeit oder Transſubjektivität, den Kaſſandra für mich hat, überträgt ſich auch auf das Gefühl, das ich doch ſelbſt in ſie hineinfühle. Dasſelbe iſt aber auch der Fall, wenn ich einen wirklichen Menſchen mit künſtleriſchem Blick betrachte. Die ſtumpfſinnige, gedrückte Luſtigkeit eines Bärenführers z. B. iſt, ſoweit ſie mir ſichtbar entgegentritt, von mir in meine Wahrnehmung von dieſem Menſchen hineingelegt. Seine wirkliche Luſtigkeit geht in ſeinem Bewußtſein vor ſich; ich bekomme ſie nie zu ſehen. Was mir als Gefühlsaus-

druck an ihm erſcheint, iſt aus meinem Inneren heraus mit ſeinen Geſichtszügen, Mienen, Gebärden verſchmolzen. Dennoch hat es den Schein der Gegebenheit von außen. Es handelt ſich alſo hier um einen Kunſt- wie Naturäſthetiſches umfaſſenden Schein.

Latente Illuſion.

Freilich iſt dieſer Schein nur für den pſychologiſch und philoſophiſch gebildeten Betrachter als Schein vorhanden. Viele äſthetiſche Betrachter ſind ihrer Bildung nach überhaupt nicht in der Lage, eine dahin gehende Überlegung anzuſtellen; und auch der hochgebildete Betrachter genießt glücklicherweiſe meiſtens ſo naiv, daß auch ſeine Aufmerkſamkeit ſich nicht auf die ſubjektive Herkunft der von ihm abgelöſt zu ſein ſcheinenden Gefühle richtet. So wird denn meiſtens jener Schein nicht als Schein empfunden, ſondern einfach hingenommen. Wird aber an den Schein einfach geglaubt, ſo kann natürlich von Illuſion keine Rede ſein. Die Einfühlung führt hier alſo zu einer Illuſion nur für den pſychologiſch gebildeten Betrachter, und auch für dieſen nur inſoweit, als ſeine pſychologiſche Bildung in den Vorgang des äſthetiſchen Betrachtens hineinwirkt und den fraglichen Punkt — eben das Hinausverlegterſcheinen des eingefühlten Gehaltes — beleuchtet. Abgeſehen davon iſt nur eine Illuſion der Möglichkeit nach, man könnte ſagen: eine latente Illuſion vorhanden. Dieſer für die Auffaſſung der Illuſion wichtige Geſichtspunkt wird uns noch weiterhin beſchäftigen. Wenn er überſehen wird, ſo können leicht gewaltige Überſteigerungen des illuſionsmäßigen Charakters des Äſthetiſchen entſtehen. Die bei Hartmann in dieſer Richtung vorhandenen Übertreibungen[1]) beruhen zum teil auf Vernachläſſigung dieſes Geſichtspunktes.

Illuſion der Beſeeltheit der Glieder.

11. Schließlich iſt noch auf eine Illuſion hinzuweiſen, die ausſchließlich der eigentlichen Einfühlung zukommt. Ich will dieſe Illuſion kurz als Illuſion der Beſeeltheit der Glieder bezeichnen.

Sie tritt beſonders deutlich hervor, wenn die Einfühlung in wirkliche Menſchen erfolgt. Geſchähe die Einfühlung in wirklich lebende Menſchen derart, daß die Stimmungen, Gefühle, Affekte, Leidenſchaften nur überhaupt dem Ich der gegenüberſtehenden menſchlichen Geſtalt zugewieſen würden, ſo würde ſich der Sinn der Einfühlung mit dem vorauszuſetzenden wirklichen Tatbeſtande decken. Die den äſthetiſchen Gegenſtand bildende Perſon iſt ja nämlich wirklich von eben den beſtimmten Gefühlen u. ſ. w. erfüllt, die ihr die Ein-

[1]) Hartmann, Philoſophie des Schönen, S. 67 ff., 485 ff.

fühlung beilegt. So obenhin und abſtrakt aber verfährt die Einfühlung nicht. Sie vollzieht ſich vielmehr ſo, daß die eingefühlten Stimmungen u. ſ. w. die Seele der ihnen jeweilig ganz beſonders entſprechenden Glieder und Teile des menſchlichen Leibes zu bilden ſcheinen. So ſcheint etwa rohe Begierde oder feine Zurückhaltung in den Bewegungen des Greifens und Nehmens, vornehme Herablaſſung oder freundliche Zutulichkeit in der Gebärde des Grüßens, bedächtiges Sinnen oder entſagende Wehmut in dem Nicken des Kopfes, Unwille oder Ekel in dem heftigen Sichwegwenden, Eleganz oder Schlendrian in der Art des Schreitens zu liegen. Das Auge erſcheint etwa hochmütig oder liebreich, die Naſe neugierig oder fehdeluſtig, die Lippen gutmütig oder hart, die Stirn beſchränkten oder freien Geiſtes, das ganze Geſicht beſcheiden oder frech, die Stimme ruhig oder leidenſchaftlich, das Lachen unſchuldig oder boshaft. Man ſieht: die Einfühlung legt geradezu den einzelnen Gliedern, Teilen, Bewegungen des Leibes nach ihrer Eigentümlichkeit eine eigentümliche Seele unter. Und je charakteriſtiſcher ein Glied oder eine Bewegung iſt, um ſo mehr erſcheint uns dieſe oder jene beſondere Seite des menſchlichen Leibes als von einer eigentümlichen Stimmung erfüllt. Wenn man die Arm- und Handſtudien Dürers in der Wiener Albertina betrachtet, ſo kann man deſſen im höchſten Grad innewerden, wie eigentümlich beſeelt Hände und Arme zu uns ſprechen können.

Hier liegt unzweifelhafte Illuſion vor, und Illuſion bis zu gewiſſem Grade auch für den naiven Menſchen. Denn auch der Unpſychologiſche hat die dunkle Gewißheit, daß in den Beinen und ihrem Schreiten nicht Nachläſſigkeit oder Peinlichkeit, in den Lippen nicht Sinnlichkeit oder Hochmut, in dem Auge nicht Liebe oder Keuſchheit wohnt. Je höher freilich der Betrachter in Bildung und Überlegungsfähigkeit ſteht, um ſo mehr iſt für ihn dieſe Illuſion der Beſeeltheit der Glieder vorhanden. Der Ungebildete glaubt mehr einfach dieſem Scheine, die Illuſion iſt daher für ihn, wenn überhaupt, ſo nur dunkel und ſpurweiſe vorhanden. Der nachdenkende Menſch dagegen kennt jenen Schein als Schein, zerſtört ihn aber nicht, ſondern gibt ſich ihm frei und genießend hin. Das heißt: der Schein der Beſeeltheit der Glieder iſt für ihn als Illuſion vorhanden. Hiermit ſtreife ich indeſſen ſchon an die prinzipielle Erörterung des Weſens der Illuſion, die ich im fünfzehnten Kapitel geben will.

Es iſt klar, daß dieſe Illuſion der Beſeeltheit der Glieder auch in

der künſtleriſchen Darſtellung der menſchlichen Geſtalt vorkommt. Doch tritt ſie hier nicht ſo deutlich hervor, weil ſie mit der von der Kunſt als Kunſt herrührenden Illuſion in gewiſſem Maße zuſammenfällt und dieſe „Kunſtilluſion", wie ich ſie nannte, eine überwiegend eindringliche Kraft hat. In der einfühlenden Beſeelung wirklich lebendiger Menſchen macht ſich dagegen jene Illuſion für ſich allein fühlbar.

Verhältnis zur Nachahmung.

12. Noch iſt nach dem Verhältnis der eigentlichen Einfühlung zur Nachahmung zu fragen. Ich habe zuweilen den Ausdruck Nachahmen oder Nachmachen gebraucht, wenn ich die Bewegungsempfindungen beſchrieb, zu denen wir durch die Wahrnehmung des bewegten oder ruhenden Menſchenleibes angeregt werden. Welche Stellung hat denn nun die Nachahmung im Vorgange der eigentlichen Einfühlung?

Wenn ich die Gebärde des Bittens oder Abweiſens ſehe und dabei gewiſſe ſei es wirkliche oder reproduzierte Bewegungsempfindungen ſpüre, ſo kann ich dieſe Bewegungsempfindungen als ein ſpur- und andeutungsweiſe geſchehendes Nachahmen bezeichnen. Denn wenn dieſe Empfindungen ſich verſtärkten und weiter entwickelten, ſo würde eine wirkliche Nachahmungsbewegung entſtehen. Anläufe dazu kommen ja auch im äſthetiſchen Betrachten genug häufig vor. Ebenſo darf ich von Nachahmen ſprechen, wenn ich das ſtraffe Geſtreckthalten oder ſchlaffe Hängenlaſſen eines Gliedes mit wirklichen oder reproduzierten Bewegungsempfindungen von Spannung und Erſchlaffung begleite. Schon Horaz hat auf dieſe Bedeutung der Nachahmung für den Eindruck, freilich in etwas grober Weiſe, hingewieſen.[1])

Es darf nun aber nicht überſehen werden, worin der pſychologiſche Tatbeſtand dieſes Nachahmens zunächſt beſteht. Mit dem Nachahmen iſt zunächſt nichts weiter geſagt, als daß ſich mit der Geſichtswahrnehmung des bewegten oder ruhenden Gliedes, infolge der aſſoziativ wirkenden Beziehung des häufigen Zuſammengeweſenſeins im Bewußtſein, beſtimmte Bewegungsempfindungen verbinden. Weil mit einem ähnlichen Strecken und Beugen des Armes und der Hand gewiſſe Bewegungsempfindungen in meinem Bewußtſein wiederholt zuſammengeweſen ſind, deswegen findet jetzt die Hinzugeſellung dieſer Empfindungen zu dem Geſichtseindrucke ſtatt.

[1]) Horaz, De arte poetica, v. 101 ff.

Urſprünglicher Nachahmungstrieb.

Eine weitere Frage geht dahin, ob bei dieſer Hinzugeſellung der entſprechenden Bewegungsempfindungen ein urſprünglicher Nachahmungstrieb mit ins Spiel kommt. Ein ſolcher urſprünglicher Nachahmungstrieb würde auf das Hinzutreten der Bewegungsempfindungen zu dem Geſichtsbilde fördernd und erleichternd wirken. Beſteht ein urſprünglicher Nachahmungstrieb, dann iſt bedeutend mehr Gewähr dafür vorhanden, daß die Beziehung des Zuſammengeweſenſeins im Bewußtſein wirklich auch ihre aſſoziierende Kraft ausüben und die entſprechenden Bewegungsempfindungen wirklich auch ins Bewußtſein treten laſſen werde.

Ich will dieſe Frage nicht unterſuchen, ſondern nur ſagen, daß ich mit Lipps einen urſprünglichen Nachahmungstrieb anzunehmen geneigt bin. Lipps widmet in ſeiner Äſthetik dieſem Triebe eine lehrreiche Erörterung.[1]) Keinesfalls wird durch die Zugrundelegung eines ſolchen Triebes die Pſychologie der Einfühlung, alſo alles, was wir über Aſſoziation, Verſchmelzung, Projektion, Bedeutungsvorſtellung, Bedeutungsgefühl u. ſ. w. kennen gelernt haben, irgendwie verdrängt oder auch nur abgeändert. Der Nachahmungstrieb gibt lediglich, wie Lipps ſagt, einen „Anſtoß“ zu den Bewegungen des Einfühlungsvorganges.

Keine innere Nachahmung.

Auch in einem anderen Punkte bin ich mit Lipps einverſtanden. Die Einfühlung darf nicht als „innere Nachahmung“ bezeichnet werden.[2]) Man darf von Nachahmung nur ſprechen, wo ein Nachzuahmendes, ein Vorbild vorliegt. Für die Bewegungsempfindungen iſt die wahrgenommene Gebärde das Vorbild; wenn ſie es auch nicht zu dem Vollzug der Gebärde bringen, ſo zielen ſie doch darauf hin. Für die Einfühlung dagegen fehlt es hieran gänzlich. Das Erleben, das der Gebärde zu Grunde liegt, iſt für den Betrachter ſchlechtweg nicht vorhanden. Er ſieht doch nicht hinter die fremde Körperwand in das fremde Bewußtſein hinein. Indem der Betrachter den der Gebärde zu Grunde liegenden Affekt erlebt, ahmt er nicht fremdes Erleben nach, ſondern er erſchafft, auf Grundlage von unwillkürlich wirkſamen Aſſoziationen, der Außenſeite der Gebärde ihr Inneres. So wäre es alſo mißverſtändlich, wenn man die Einfühlung als innere Nachahmung bezeichnen wollte.

[1]) Lipps, Grundlegung der Äſthetik, S. 116 ff.

[2]) Lipps, a. a. O. S. 121 f., 126 f. Nur als eine Art Hilfsvorſtellung will Lipps den Begriff der inneren Nachahmung gelten laſſen. Man vergleiche auch das oben S. 221 f. über den Ausdruck „Nacherleben“ Geſagte.

Dreizehntes Kapitel.

Die ästhetische Einfühlung der symbolischen Art.

1. Die Beteiligung der symbolischen Empfindungen.

Stimmungssymbolische Einfühlung.

1. Bisher habe ich immer nur die eigentliche Einfühlung ins Auge gefaßt und an ihr zugleich in die allgemeine Natur der Einfühlung Einsicht zu gewinnen gesucht. Was nun die symbolische Einfühlung betrifft, so braucht sie, insoweit sie auf Vorstellungssymbolik (vgl. S. 152 f.) beruht, nicht besonders betrachtet zu werden. Es wird sich aus dem, was über die eigentliche Einfühlung gesagt wurde, in Verbindung mit dem jetzt über die Stimmungssymbolik Auszuführenden leicht ersehen lassen, wie über die vorstellungssymbolische Einfühlung zu urteilen ist. Dagegen bedarf die stimmungssymbolische Einfühlung einer besonderen Erörterung, da in ihr die Natur der Einfühlung sich in eigenartiger und bedeutsamer Weise verfeinert und verwickelt zeigt.

So haben wir uns also jetzt in die Fülle der stimmungssymbolischen Tatsachen zu vertiefen. Dabei wird es vor allem darauf ankommen, diejenigen Seiten hervorzuheben, durch die zu den gemeinsamen Charakterzügen der ästhetischen Einfühlung die im Symbolischen liegenden Besonderheiten hinzutreten.

In einem jeden symbolischen Einfühlungsvorgang hat man es mit einer doppelten Verschmelzung zu tun: mit der sinnlichen Wahrnehmung verschmilzt einmal die eigentliche Bedeutung des Wahrgenommenen, zugleich aber (und dies ist die Hauptsache) seine uneigentliche Bedeutung. Mit der Verschmelzung der eigentlichen Bedeutung brauche ich mich nicht zu beschäftigen. Hier liegt nichts Besonderes vor. Nach dem Vorausgegangenen versteht es sich von selbst, daß die Vorstellung von der wirklichen Bedeutung des Gegenstandes mit dessen sinnlicher Wahrnehmung verschmilzt, und daß die

auf dieſe Weiſe uns zu Wiſſen und Verſtändnis gebrachte ſinnliche Wahrnehmung die Grundlage für die ſymboliſche Einfühlung bildet. Erſcheint mir z. B. eine Linde als Ausdruck traulich edlen, mild und freundlich kraftvollen Lebens, ſo iſt natürlich hierbei vorausgeſetzt, daß ſich mir mit der ſinnlichen Wahrnehmung zunächſt die Bedeutungsvorſtellung „Linde“ verbunden hat. Will ich eine Formel gebrauchen, ſo könnte ich ſagen: jetzt iſt SW + BV vorhanden.

Leiblich vermittelte Einfühlung.

2. Das Eigentümliche der ſtimmungsſymboliſchen Einfühlung beginnt erſt mit dem Hinzutreten der uneigentlichen Bedeutung. Dieſer Bedeutung entſpricht hier pſychologiſch keine abgegrenzte und entwickelte Vorſtellung, ſondern eine Stimmung. Es liegt hier alſo Vorſtellung nur im gefühlsimmanenten Sinne (S. 166) vor, und auch ſo nur in höchſt unbeſtimmter Weiſe (S. 206 f.).

Da erhebt ſich nun die Frage: knüpft ſich die ſymboliſche Stimmung unmittelbar an die Sinnenform des Gegenſtandes, oder treten dabei gewiſſe Bewußtſeinsvorgänge als vermittelnde Glieder ein? Dieſe vermittelnde Rolle kann nun wieder entweder gewiſſen, insbeſondere niederen Empfindungen (ſei es in wirklicher, ſei es in reproduzierter Geſtalt), oder aber irgendwelchem Erfahrungswiſſen zufallen. Was die vermittelnden ſinnlichen Empfindungen betrifft, ſo können dieſe natürlich nicht ſo gemeint ſein, daß in ihnen die Gegenſtände, wie ſie wirklich ſind, gegeben würden; ſondern ſie können nur die Bedeutung haben, daß durch ſie der unmittelbare ſinnliche Eindruck des Gegenſtandes an die ſtimmungsſymboliſche Bedeutung angenähert würde. Dieſe ſinnlichen Empfindungen würden ſo ſelbſt ſchon den Beginn der Symbolik bedeuten. Ich will ſie daher kurz als ſymboliſche Empfindungen und die durch ſie vermittelte Einfühlung kurz als leiblich vermittelte Einfühlung bezeichnen.

Dieſe ſinnliche Vermittlung kann nun durch Empfindungen der verſchiedenſten Art geſchehen. Nicht nur etwa Bewegungs-, ſondern auch Taſt-, Temperatur-, vielleicht auch Geruchs- und Geſchmacksempfindungen, ebenſo Organempfindungen aller Art können die Vermittlerrolle ſpielen; ja auch Geſichts- und Gehörsempfindungen fällt in einigen Fällen dieſe Aufgabe zu. Innerhalb dieſer leiblich vermittelten ſtimmungsſymboliſchen Einfühlung will ich nur einen Fall mit einem beſonderen Namen hervorheben. Ich will von motoriſcher Symbolik ſprechen, wo es Bewegungsempfindungen ſind, durch die an die Geſichts- oder Gehörswahrnehmung oder vielleicht an das Phantaſiebild die ſymboliſche Stimmung angeknüpft wird.

Affoziative Symbolik.

Der leiblich vermittelten Symbolik ſteht die affoziative Symbolik gegenüber. Hier iſt es unſer Erfahrungswiſſen, wodurch ſich die Verſchmelzung eines ſinnlichen Eindrucks mit einer ſymboliſchen Stimmung vollzieht. Natürlich kann ſich dieſe Symbolik mit beliebigen Formen der durch Empfindungen vermittelten Symbolik paaren. Von reiner affoziativer Symbolik darf man dort ſprechen, wo ſich die Vermittlung lediglich durch Erfahrungswiſſen, ohne vermittelnde Empfindungen, vollzieht.

Unmittelbare Einfühlung.

Endlich erhebt ſich die Frage, ob die ſymboliſche Einfühlung auch unmittelbar erfolgen kann. Wir werden ſehen, daß es ſich vielfach wirklich ſo verhält. Zwei Hauptfälle werden zu unterſcheiden ſein. Von optiſcher Symbolik könnte dort geſprochen werden, wo ſich an die Geſichtswahrnehmung unmittelbar, ohne Zwiſchenglied, die ſymboliſche Stimmung anſchließt. Entſprechend würde die akuſtiſche Symbolik ihre Eigentümlichkeit darin haben, daß mit der Gehörswahrnehmung die ſymboliſche Stimmung ohne die Hilfe eines Zwiſchengliedes verſchmilzt. Im Hinblick auf die Dichtkunſt könnte dann noch der dritte Fall unterſchieden werden, daß ſich mit der Phantaſieanſchauung unmittelbar die ſymboliſche Stimmung verbindet. Doch will ich für dieſen Fall keinen beſonderen Namen einführen. Natürlicherweiſe könnte ſich die unmittelbare Einfühlung auch mit der vermittelten paaren. Dann würde die Einfühlung ſo vor ſich gehen, daß die eingefühlte Stimmung zugleich ſowohl durch Verwandtſchaft mit der Sinneswahrnehmung, alſo unmittelbar, als auch durch vermittelnde Glieder ihre Verſchmelzung mit der Sinneswahrnehmung einginge.

Es kann nun nicht meine Abſicht ſein, alle Gebiete, auf denen es Stimmungsſymbolik gibt, darauf hin bis ins Beſondere und Einzelne genau zu unterſuchen, wie es mit dem Vorkommen und Nichtvorkommen ſymboliſcher Empfindungen und überhaupt vermittelnder Glieder ſtehe. Meine Abſicht zielt allein darauf, Klarheit darüber zu gewinnen, ob alle ſoeben bezeichneten Möglichkeiten von ſtimmungsſymboliſcher Einfühlung auch wirklich vorkommen, und von welcher Wichtigkeit die verſchiedenen vorkommenden Formen im allgemeinen für das äſthetiſche Betrachten ſind.

Leiblich vermittelte Einfühlung in Farben.

3. Ich faſſe zunächſt die Farben ins Auge. Hier helfen für die Stimmungsſymbolik Empfindungen der verſchiedenſten Art mit. Gemälde mit bläulichem oder ſilbergrauem Grundton ſehen aus, als ob ihnen eine kühle Seele eingehaucht wäre. Wer hat nicht ſchon von

den Bildern eines Terborch, Dow und anderer holländiſcher Kleinmaler den Eindruck der feinen, vornehmen Kühle empfangen! Umgekehrt lebt in Bildern mit goldigem Grundton eine warme, glühende Seele; wie dies z. B. von einem großen Teil Rembrandtſcher Bilder gilt. Wenn ſomit gewiſſe Farben kühl und kalt, andere warm und feurig ausſehen, ſo iſt dies wohl ſo zu deuten, daß durch gewiſſe Farben Reproduktionen beſtimmter Temperaturempfindungen ausgelöſt werden. Temperaturempfindungsanklänge reproduktiver Art ermöglichen es, daß der Eindruck warmen oder kühlen Seelenlebens entſteht. Aber auch Taſtempfindungen ſymboliſcher Art kommen bei Farben vor. Gewiſſe Arten von Farbengebung machen den Eindruck des Weichen und Mürben, andere des Harten und Spitzen. In anderer Hinſicht kann man ſchwächlich glatte und kraftvoll rauhe Farbenbehandlung unterſcheiden. Hier liegen ohne Zweifel Reproduktionen von Taſtempfindungen vor, an die ſich dann die entſprechenden ſymboliſchen Stimmungen ſchließen. Taſtempfindungen vermitteln es hier, daß den Farben ein blühend weiches oder widrig hartes, ein nichtsſagend glattes oder ein markig rauhes Leben innezuwohnen ſcheint. Auch wenn mir gewiſſe Farben, etwa ein Violett, als voll, andere, etwa ein Roſa, als leer erſcheinen, ſo ſind Taſtempfindungen mit im Spiel. Hierher gehört es auch größtenteils, daß manche Farbenbehandlung als ſchwer, manche als leicht empfunden wird. Denn es handelt ſich bei dieſem Eindruck nicht ſo ſehr um ein Analogon von Empfindungen beim Heben u. dgl., alſo nicht von Kraftempfindungen, ſondern vorwiegend um ein Analogon von Druckempfindungen.

Freilich darf man von dem ſprachlichen Ausdruck nicht ohne weiters auf die ſymboliſche Verwendung beſtimmter Empfindungsgruppen ſchließen. Wenn man z. B. von duftigen Farben ſpricht, ſo liegt darin keineswegs ſchon, daß ſich mit den Farben eine reproduzierte Duftempfindung verbindet. In der Regel wird damit vielmehr geſagt ſein, daß etwa die Landſchaft durch die Farbenbehandlung denſelben Geſichtseindruck hervorruft, den man in der Wirklichkeit als duftiges Ausſehen der Landſchaft bezeichnet. Es iſt alſo bei duftigen Farben an den Geſichtseindruck des Verſchleierten, nicht an einen Geruchsempfindungsanklang zu denken. Aber es kommt doch wohl auch vor, daß durch Farben Geruchsempfindungen mit ſymboliſcher Bedeutung erweckt werden und mit ihnen verſchmelzen. Ein jugendlicher weiblicher Leib kann ſo gemalt ſein, als ob ein ſüßer Duft von den ſchüchtern blühenden Farben ausginge; und Körper-

zerfleiſchung in Gemetzel oder Folter kann in Farben gehalten ſein, die ausſehen, als ob widriger Geruch von ihnen ausſtrömte. Hier greifen reproduzierte Geruchsempfindungen in die ſymboliſche Einfühlung ein. Ob Geſchmacksempfindungen ein Mittelglied bilden können, iſt mir mindeſtens zweifelhaft. Die Bezeichnung „ſüß", die man, wie auf Unzähliges, auch auf Farben anwendet, iſt kein Beweis. Denn das Wort „ſüß" hat hier die ganz abgeblaßte Bedeutung des in beſonderem Grade Angenehmen. Wenn ich dagegen bei Köſtlin leſe, daß er den Eindruck des Violett als herb und bitter ſchildert,[1]) ſo könnte man wenigſtens die Frage aufwerfen, ob hier nicht eine Geſchmacksreproduktion anklinge. Was die Gehörsempfindungen betrifft, ſo ſind ſie zweifellos mittätig, wenn gewiſſe Arten von Rot und Gelb einen ſchreienden Eindruck machen. Es gibt lärmende, poſaunende, polternde, quietſchende, flüſternde Farbenzuſammenſtellungen. Auch Organ- und Bewegungsempfindungen greifen vielfach vermittelnd ein. Es gibt Farben und Farbenzuſammenſtellungen, die den Eindruck des Geſunden, Lebensfriſchen, andere, die den Eindruck des Kränkelnden, Abſterbenden machen. Hier liegen ohne Zweifel gewiſſe Anklänge von Organempfindungen vor. Auch der Eindruck des Geſättigten, Satten, den gewiſſe Farbenſtufen machen, gehört hierher. Wenn dagegen manche Farben etwas Emporfahrendes, andere etwas Abgrundtiefes zu haben ſcheinen, ſo ſind in dieſen Fällen Bewegungsempfindungsanklänge dem Sinneseindruck zugeſellt. Hier haben wir alſo motoriſche Symbolik auf dem Gebiet der Farbenempfindung.

Aſſoziative Einfühlung in Farben.

Es kann nun nicht fraglich ſein, daß bei den Farbeneindrücken auch viel aſſoziative Symbolik im Spiel iſt. Der Eindruck des Grün z. B. iſt zum Teil dem vermittelnden Eingreifen unſeres Erfahrungswiſſens von dem Grün als der Farbe der Wieſen und des Waldes, als der Farbe der lebendigen, zeugungskräftigen Natur zuzuſchreiben. Der Eindruck des Blau iſt zweifellos oft von der Erinnerung an die Himmelsbläue, der Eindruck des Rot von der Erinnerung an das Blut abhängig. Und an den Eindruck, den bleiche, fahle Farben hervorbringen, dürfte wohl unſer Erfahrungswiſſen von dem Vorkommen ſolcher Farben an kränklichen und vergrämten Menſchen mitbeteiligt ſein.[2])

[1]) Köſtlin, Äſthetik, S. 488 f.

[2]) Man vergleiche zu dieſem ganzen Abſchnitt die trefflichen, aus kraftvollem Schauen und ſinnreichem Fühlen flammenden Ausführungen Friedrich Viſchers (Äſthetik § 247 ff.) und Köſtlins (Äſthetik S. 462 ff.) über die Stimmungsbedeutung der Farben.

Natürlich iſt dies nicht ſo zu verſtehen, als ob dort, wo ſolche aſſoziative Symbolik vorliegt, ſymboliſche Empfindungen notwendig fehlen müßten. Vielmehr können neben dem unterſtützenden Erfahrungswiſſen auch ſymboliſche Empfindungen jeder Art die Einfühlung vermitteln. Eine bleiche Geſichtsfarbe z. B. kann wahres Fröſteln erzeugen. In dieſem Falle iſt beides im Spiele: jenes Erfahrungswiſſen und eine durch dunkle Analogie hervorgerufene ſymboliſche Temperaturempfindungsreproduktion oder vielleicht ſogar dieſe Empfindung ſelbſt. Wo dagegen aſſoziative Einfühlung unter Ausſchluß vermittelnder Empfindungen vorliegt, ſpricht man am beſten von rein aſſoziativem Einfühlen.

Rein optiſche Farbeneinfühlung.

So gibt es denn auch endlich rein optiſche Einfühlung. Wenn uns eine Farbengebung als zart oder ſchüchtern, eine andere als kühn oder frech erſcheint, wenn uns Farben den Eindruck des Heiteren, Friſchen, Kraftvollen oder des Düſtern, Drohenden, Matten, Traumhaften machen, ſo wäre es eine Künſtelei, wenn man annehmen wollte, daß hier überall ſymboliſche Empfindungen, wie etwa Organempfindungen des Geſunden und Belebenden oder des Krankhaften und Ermattenden, das Mittelglied bildeten. Aber auch aſſoziatives Erfahrungswiſſen iſt nicht nötig. Vielmehr ſtellt ſich die Einfühlung in zahlreichen Fällen hier wohl ſo her, daß ſchon der Geſichtseindruck der Farben ſelbſt ähnliche Stimmungen in uns hervorruft. Der friſche Farbenton als ſolcher verknüpft ſich mit friſcher Stimmung, der zarte Farbenton erweckt durch ſich ſelbſt ein entſprechendes Gefühl. Die Eindrücke, die das Auge von den Farben empfängt, haben als ſolche Verwandtſchaft mit allerhand Stimmungen.

Es iſt natürlich kein Widerſpruch, anzunehmen, daß dieſelbe Einfühlung teils auf ſymboliſchen Empfindungen beruht, teils aſſoziativer, teils optiſcher Art iſt. Hiermit würde nur geſagt ſein, daß ſich mit einer beſtimmten Farbe eine beſtimmte Stimmung aus verſchiedenen Urſachen zugleich verbindet: infolge vermittelnder Empfindungen, aber auch infolge von Erfahrungswiſſen und zugleich infolge unmittelbarer Verwandtſchaft.

Überblick.

4. So ſehen wir alſo, daß im Reiche der Farben die Einfühlung in höchſt mannigfaltiger Weiſe zu ſtande kommt. In überaus häufigen Fällen greifen ſymboliſche Empfindungen vermittelnd ein. Abgeſehen etwa von den Geſchmacksempfindungen und ſelbſtverſtändlich auch von den Geſichtsempfindungen haben wir dabei alle Hauptgattungen der Empfindungen, die einen mehr, die anderen weniger, angetroffen.

Die Bewegungsempfindungen zeigten ſich dabei naturgemäß nur ſehr wenig beteiligt. Doch iſt es immerhin bemerkenswert, daß die Bewegungsempfindungen nicht nur gegenüber den räumlichen Formen ihr Spiel entfalten, ſondern auch zur Einfühlung in die Farben ihr wenn auch beſcheidenes Teil beitragen. Für die leiblich vermittelte Einfühlung kann man hier, wie ſonſt, das Schema (SW + BV) + (LE + St) gebrauchen. Dabei bedeutet das in der erſten Klammer Enthaltene die eigentliche Einfühlung: Verbindung von Sinneswahrnehmung mit Bedeutungsvorſtellung; das in der zweiten Klammer Enthaltene umfaßt das ſtimmungsſymboliſch Hinzugefügte: die leiblich vermittelnden Empfindungen und die hieran ſich knüpfende Stimmung. Oft nun verbindet ſich mit den ſymboliſchen Empfindungen noch Erfahrungswiſſen. Die aſſoziative Einfühlung kann aber auch für ſich allein vorkommen. Dann gilt das Schema: (SW + BV) + (EW + St). Hier bedeutet EW Erfahrungswiſſen. Endlich gibt es zahlreiche Fälle von Farbeneinfühlung, wo ſich unmittelbar an den Farbeneindruck die Stimmung ſchließt; alſo Fälle rein optiſcher Einfühlung. Das Schema müßte hier lauten: (SW + BV) + (St). Soweit Empfindungen als Zwiſchenglied auftreten, geſchieht dies wohl bei weitem überwiegend in der Form von Empfindungsreproduktionen. Selbſt bei äußerſt lebhafter Einfühlung und bei empfindungsreizbaren Menſchen geſchieht es gegenüber Farben wohl nur ſelten, daß wirkliche Empfindungen die ſymboliſche Vermittlung ausmachen.

Sinnlich ergänzende Empfindungsreproduktionen.

Übrigens muß man ſich hüten, in die Farbeneinfühlung und überhaupt in die ſymboliſche Einfühlung Empfindungsreproduktionen als ſymboliſches Mittelglied hereinzuziehen, die als ſinnliche Ergänzung des Sinneneindrucks anzuſehen ſind. Wenn ich Seide, Pelzwerk, Leder, Holz, Silber, Perlen, ſei es in Wirklichkeit, ſei es auf einem Bilde, künſtleriſch betrachte, ſo verbinden ſich mit dem Geſichtseindruck reproduzierte Taſt- und Temperaturempfindungen. Dieſe haben aber eine völlig andere Stellung zur Einfühlung als jene Empfindungen, von denen bisher die Rede war. Wenn mir eine Farbengebung den Eindruck des Harten, Weichen, Schweren, Leichten, Kühlen, Warmen macht, ſo bedeuten dieſe Empfindungen nichts, was den entſprechenden Gegenſtänden wirklich zukäme; ſie haben lediglich die Bedeutung einer Umſetzung ins Analoge, eben eine ſymboliſche Bedeutung. Dagegen beſagen die reproduzierten Taſt- und Temperaturempfindungen, die ich beim Anblick von Seide, Pelz, Leder, Silber u. ſ. w. habe, daß die entſprechenden Gegenſtände dieſe Taſt- und Temperatur-

empfindungen wahrhaft und wirklich hervorbringen würden, wenn ich ſie betaſtete. Hier hat man es alſo mit reproduktiver Ergänzung des wirklichen Sinneseindrucks zu tun.

Zugehörigkeit der ſymboliſchen Empfindungen zur Einfühlung.

5. Fragt man nun nach der Stellung der ſymboliſchen Empfindung zur Einfühlung, ſo kommt man hier zu einem etwas anderen Ergebnis als bei der entſprechenden Frage im elften Kapitel, wo es ſich um das Verhältnis der Bewegungsempfindungen zur eigentlichen Einfühlung handelte. Dort konnte ich in den Bewegungsempfindungen nur eine Vorſtufe der Einfühlung erblicken. Hier dagegen, wo die Einfühlung ſymboliſch iſt, kommt den Sinnesempfindungen eine Stellung innerhalb der Einfühlung ſelbſt zu. Denn ſie vermitteln ja die Symbolik. Sie ſtellen die Annäherungsmöglichkeit zwiſchen dem Farbeneindruck und der entſprechenden Stimmung dar.

Die ſymboliſchen Empfindungen: nicht Hauptſache dieſer Einfühlung.

Anderſeits darf man die Verſchmelzung der Farbeneindrücke mit den Empfindungsreproduktionen nicht als die Hauptſache und das Weſen der Einfühlung ausgeben. Durch die ſymboliſche Einfühlung erhalten die Farben ſo etwas wie ein eigentümliches Leben; es ſcheint etwas in ihnen zu walten und ſich zu regen; etwas unſerem Seelenleben Verwandtes ſcheint ſie zu durchziehen. Es ſind leiſe oder heftige, zurückhaltende oder innige, oberflächliche oder tiefe, aufſtrebende oder ſich löſende, rückſichtsloſe oder ſchüchterne Stimmungen und Strebungen, was in ihnen zu leben ſcheint. Kurz die Farben ſehen nach einem Innenleben aus. Es iſt klar, daß die ſymboliſchen Empfindungen nur die Bedeutung haben, eine Annäherung hieran auszudrücken. An ſich ſelbſt bedeuten ſie noch nicht den ſymboliſchen Sinn der Farben. Wenn ich mit gewiſſen Farben die Empfindungsreproduktionen des Warmen oder Kalten, des Schweren oder Leichten, des Harten oder Weichen, des Geſunden oder Kränkelnden verbinde, ſo ſoll damit nicht geſagt ſein, daß die Farben des Bildes ſo gehalten ſeien, als ob in ihnen die entſprechenden Naturvorgänge oder Natureigenſchaften walteten. Nur wenn dies der Sinn der Farbenſymbolik wäre, ließe ſich behaupten, daß in jenen Empfindungsreproduktionen das Weſen der Einfühlung beſtände. Vielmehr müſſen die Empfindungsreproduktionen umgedeutet, in das Seeliſche überſetzt werden, wenn Einfühlung in die Farben zu ſtande kommen ſoll. Auf Grund der Empfindungsreproduktionen entſtehen die analogen Regungen und Wallungen des Selbſtgefühls, die mannigfaltigen Arten und Weiſen des Zumuteſeins. Dann erſt iſt Sinn und Ziel der Einfühlung erreicht. Die Farben ſcheinen von einem gewiſſen ſinnlich-geiſtigen Lebens-

gefühl erfüllt zu ſein, eine Art von Stimmungsſeele in ſich zu bergen. Das Hinzutreten alſo der ſymboliſchen Sinnesempfindungen zu der Farbenwahrnehmung iſt ſehr weit entfernt davon, die ganze Einfühlung oder auch nur die Hauptſache darin zu ſein.

Einfühlung in bewegte untermenſchliche Raumformen.

6. Wenn ich jetzt zur Betrachtung der Symbolik der untermenſchlichen Raumformen übergehe, ſo kann ich mich nach der eingehenden Behandlung der Farbenſymbolik kürzer faſſen. Wir wenden uns zunächſt den bewegten oder als bewegt dargeſtellten Raumformen zu. Hier iſt, wie bei den Bewegungen der Menſchengeſtalt, den Bewegungsempfindungen ein breites Feld aufgetan.

Hüpfende Bäche, ſich wälzende Wogen, ſtürzende Waſſerfälle, eilende Wolken, niederfahrende Blitze, ſich wiegende Grashalme, ſturmgepeitſchte Bäume, flatternde Haare und Gewänder: dies alles fordert uns zu Bewegungsempfindungen auf, ſei es daß wir ſie in reproduzierter oder in wirklicher Form vollziehen. Bald drückt ſich in den wahrgenommenen Bewegungen wilde Wut, beſinnungsloſe Leidenſchaft, bald ſtolze Kraft, mutiges Drängen, bald mutwilliger Scherz, neckendes Spiel aus.

Für alle dieſe Fälle nun iſt es zweifellos von Vorteil, wenn die uns durch Natur oder Kunſt gebotenen Bewegungen von uns durch entſprechende Bewegungsempfindungen oder deren Reproduktionen begleitet werden. Auch unbeſeelten Dingen gegenüber regt ſich in uns unwillkürlich ein ſolcher Drang. Hiermit iſt ein erſter Anfang in der Beſeelung der Bewegungen untermenſchlicher Dinge gemacht: es iſt durch die Bewegungsempfindungen ihren Bewegungen etwas von menſchlicher Kraft gegeben, ſie haben als Innenſeite ein menſchenähnliches Streben erhalten. Es kommt dann aber auch hier weiter darauf an, daß ſich hieran die verwandten Stimmungen und Leidenſchaften ſchließen (wie ich deren einige vorhin zum Ausdruck gebracht habe). Vergegenwärtigen wir uns z. B. Gott-Vater, wie ihn Michelangelo wie Sturmwind dahinbrauſend bei Erſchaffung der Welt und Adams dargeſtellt hat. Auch ſein wehendes, ſich bauſchendes Gewand erhält von unſerer Einfühlung etwas von der koloſſalen Willens- und Herrſchaftsbewegung, von der Gott-Vater erfüllt iſt. Erleichtert aber wird dieſe Leidenſchaftsbeſeelung durch die Bewegungsempfindungen, mit denen wir in unwillkürlichem Nachahmen die Bewegungen des Mantels verfolgen. Auch hier findet alſo eine Umſetzung der Bewegungsempfindungen in das Seeliſche ſtatt. Dieſe Umſetzung verläuft allerdings etwas anders als in der Farbenſymbolik.

Doch halte ich dieſe Abweichung nicht für wichtig genug, um darauf einzugehen.

Einfühlung in Bewegungen von Tieren.

Die Einfühlung in Bewegungen von Tieren ſteht in der Mitte zwiſchen der (eigentlichen) Einfühlung in die bewegte Menſchengeſtalt und der (ſymboliſchen) Einfühlung in bewegte unbeſeelte Weſen. Die in uns durch die Bewegung von Tieren ausgelöſten Bewegungsempfindungen ſtehen, um je höhere Tiere es ſich handelt, dem, was die Tiere ſelbſt empfinden, um ſo näher. Symboliſch iſt die Einfühlung auch hier: denn wir legen den Tieren eben doch menſchenähnliche Seelenregungen unter. Wenn uns der Löwe majeſtätiſch ſtolz, die Hyäne gemein blutgierig, der Adler kühn aufſtrebend, der Singvogel harmlos fröhlich erſcheint, ſo ſind dies Erhöhungen ins Menſchliche. Doch aber ſteht die jedesmal eingefühlte Menſchlichkeit dem eigenen Innenleben der Tiere weit näher als dem Weſen der Pflanzen oder lebloſen Dinge. So iſt alſo die Einfühlung von Bewegungsempfindungen in Tiere gleichfalls ein Schritt auf dem Wege des Symboliſchen, aber nicht in der entſchiedenen Weiſe, wie dies bei der Einfühlung von Bewegungsempfindungen in lebloſe Dinge oder Pflanzen der Fall iſt.

Doch iſt nicht in allen Fällen die Einfühlung in bewegte Raumgeſtalten motoriſcher Art. Wie gegenüber der bewegten Menſchengeſtalt, ſo kommt es auch hier häufig vor, daß Bewegungen nicht unter Vermittlung von Bewegungsempfindungen, ſondern infolge unſeres Erfahrungswiſſens mit beſtimmten Stimmungen ausgefüllt werden. Und wie dort, ſo gilt dies auch hier vor allem von dichteriſchen Schilderungen.

Einfühlung in ruhende untermenſchliche Raumformen.

7. Was dann die ruhenden untermenſchlichen Raumformen betrifft, ſo muß man eine Unterſcheidung machen. Einmal kommen dabei die untermenſchlichen Dinge und Lebeweſen und ſodann die willkürlichen Gruppierungen von Raumformen in Betracht, wie ſie vor allem Baukunſt und Kunſthandwerk aufweiſen. Wir haben hier alſo ein überaus weites Gebiet vor uns.

Wiederum Bewegungsempfindungen.

Es kann nun kein Zweifel beſtehen, daß auch für die Einfühlung in die ruhenden Formen die Bewegungsempfindungen weit mehr als alle anderen Arten von Empfindungen die Vermittlung übernehmen. Die ruhenden Formen erhalten durch die Einfühlung Leben, Streben aller Art; ſie machen den Eindruck, daß ſeelenartige Kräfte ſich in ihnen regen, entfalten, ſich wechſelſeitig ſteigern, ſich gegeneinander ſpannen, ſich bekämpfen, mildern, beruhigen. So werden die ruhenden

Formen in Bewegung aufgelöſt. Es ſcheint in ihnen ein Auf und Nieder, ein Aus- und Gegeneinander zu herrſchen. Die ruhenden Linien werden zum Ausdruck des Auf- und Abſteigens, des Emporfahrens und Niederſtürzens, des Sichausweitens und Sichzuſammenſchließens, des Auseinanderſtrebens und Gegeneinanderſtemmens u. ſ. w. Iſt nun die Einfühlung lebhafter und intimer Art, ſo kommt dieſe ſcheinbare Bewegung zwar nicht immer, aber doch in überwiegender Weiſe durch Bewegungsempfindungen zu ſtande.

Die gegen den Himmel ſich abhebenden Linien einer Gebirgskette — etwa von Grindelwald oder vom Gornergrat aus — fordern beſonders eindringlich zu phantaſiemäßiger Auflöſung in Bewegung auf. In den Linien ſelber ſcheint es zu klettern, herabzuſtürzen, ſich leiſe zu ſenken, ſich ſchwerfällig zu erheben, ſich zu ſpalten und zu zerreißen, ſich aufzubauen, zu türmen u. dgl. Wenn wir ſo empfinden, dann liegen Bewegungsempfindungen (ſei es reproduzierte, ſei es wirkliche) als Begleitung der Geſichtswahrnehmungen vor. Jeder Baum, auch wenn er völlig unbewegt daſteht, kann ſich dem äſthetiſchen Betrachter in Bewegung umſetzen. Wenn wir den Stamm leicht oder kämpfend hinanſtreben, die Äſte hemmungslos oder ruck- und ſtoßweiſe ſich ausbreiten ſehen, ſo ſind es naturgemäß Bewegungsempfindungen, wodurch ſich dem künſtleriſchen Betrachter dieſe Eindrücke erzeugen. Das Auge für ſich ſieht wohl die Knickungen, Brechungen oder den geraden Wuchs der Äſte; allein erſt durch die dazutretenden Bewegungsempfindungen erhalten dieſe Linien in betontem Grade Kraft, Leben und Bedeutung.

Baukunſt und Kunſthandwerk.

Hierher gehören nun auch die Baukunſt und das Kunſthandwerk. Mag es ſich um einen Giebel, eine Pforte oder eine Säule, um einen Krug, einen Schrank oder einen Bucheinband handeln: überall kann die Einfühlung durch Bewegungsempfindungen vermittelt werden. Es iſt hier nicht der Ort, auf dieſes unermeßlich weite Gebiet einzugehen. Hier kommt es nur darauf an, nachzuweiſen, daß auch hier die Einfühlung in weiteſtem Umfang durch Bewegungsempfindungen vor ſich geht. Wenn man die Belebung, die das Einfühlen den baulichen Formen zu teil werden läßt, näher betrachtet, ſo ergibt ſich, daß dabei beſonders folgende Strebungen beteiligt ſind. Wir glauben mit den Formen entweder emporzuſtreben oder niedergedrückt zu werden; entweder uns auszuweiten oder uns einzuengen; entweder uns zu Tätigkeit vorzubereiten und aufzuraffen oder uns zu beruhigen und einen Abſchluß zu machen; entweder uns in

ſtrenger Ordnung zu bewegen oder uns mehr ſpielend zu ergehen; entweder uns hemmungslos auszuleben oder gegen Widerſtände anzukämpfen. Beſonders dieſe fünf Entweder-Oder findet man in den Belebungen der baulichen Formen. In den verſchiedenſten Verbindungen und Übergängen treten ſie uns überall entgegen. Und etwas Ähnliches läßt ſich von den Formen kunſtgewerblicher Erzeugniſſe ſagen. Es iſt klar, daß derartige Belebungen durch die entſprechenden Bewegungsempfindungen in hohem Grad gefördert und erleichtert werden. Niemand iſt ſo fein in dieſe Art von Beſeelung eingedrungen wie Lipps, mag er auch irriger Weiſe dieſe Beſeelung nicht auf Bewegungsempfindungen hin deuten wollen. Er weiß die ſich an die Geſichtswahrnehmung der Linien und Flächen knüpfenden Strebungen haarſcharf zu zergliedern.[1]) Lieſt man dagegen Zergliederungen des Eindruckes von Bauwerken bei ſolchen Verfaſſern, denen die Bedeutung der ſtimmungsſymboliſchen Einfühlung unbekannt iſt, ſo iſt es, als ob ſie an der Sache vorbei ſprächen, als ob ſie über etwas handelten, deſſen Seele ihnen fremd geblieben iſt.[2])

Nochmals der Nachahmungsbegriff.

8. Ich komme nochmals auf den Begriff der Nachahmung zu ſprechen. Wenn ſchon die eigentliche Einfühlung nicht unter den Begriff der Nachahmung gebracht werden konnte (S. 257), ſo iſt dies noch viel weniger bei der ſtimmungsſymboliſchen Einfühlung möglich. In der Einfühlung ſchaffen wir in die Formen der untermenſchlichen Gegenſtände, ſeien ſie bewegt oder ruhig, Streben, Stimmung, Seele hinein. Wie ſoll da von Nachahmung die Rede ſein können?

Ich ſage dies beſonders im Hinblick auf Yrjö Hirn, der in ſeinem Werke über den Urſprung der Kunſt die unbewußt nachahmende Bewegung zur Grundlage alles äſthetiſchen Verhaltens machen will. Solchen großklingenden und exakt ſcheinenden, in Wahrheit aber im Unbeſtimmten und Schwankenden ſich haltenden Reden gegenüber, wie ſie Hirn führt, wenn er die äſthetiſche Anſchauung aus Nachahmung herleiten will,[3]) iſt es nützlich, auf ganz beſtimmte Gebiete

[1]) THEODOR LIPPS, Raumäſthetik. Hamburg und Leipzig 1897.

[2]) So iſt es z. B. in der Erörterung, die SULLY PRUDHOMME über den Eindruck der Baukunſt gibt (L'expression dans les beaux-arts, S. 243 ff.). Auch bei ADOLF GÖLLER (Zur Äſthetik der Architektur. Stuttgart 1887) macht ſich, obwohl er eindringend pſychologiſch vorzugehen bemüht iſt, das Fehlen des Einfühlungsbegriffes und alles deſſen, was damit zuſammenhängt, empfindlich fühlbar.

[3]) YRJÖ HIRN, The origins of art, S. 72 ff. Ein geradezu ungeheuerlicher Unfug findet ſich mit der unwillkürlichen Nachahmung in KARL LANGES Buch „Sinnesgenüſſe und Kunſtgenuß“ (herausgegeben von KURELLA; Wiesbaden 1903)

und Tatſachen im äſthetiſchen Betrachten hinzuweiſen, wo nur ſcheinbar Nachahmung, in Wahrheit aber etwas ganz anderes vorliegt.

Bei der Einfühlung in die Raumformen ſind es immerhin noch die Bewegungsempfindungen, die zu dem Mißverſtändnis Anlaß geben können, daß Nachahmung die Grundlage des äſthetiſchen Betrachtens bilde. Viel ungünſtiger ſchon ſteht es mit der Welt der Farben. Hier wäre es geradezu Widerſinn, wenn man die ſymboliſchen Taſt-, Temperatur- und anderen Empfindungen als nachahmend auffaſſen wollte. Und ähnlich, ſo wird es ſich zeigen, verhält es ſich mit den Tönen. Denkt man dann an die zahlloſen Fälle aſſoziativer und unmittelbarer Einfühlung, ſo ſind damit weitere Gebiete bezeichnet, wo für nachahmende Bewegung auch nicht einmal ein ſcheinbarer Anhaltspunkt zu finden iſt. Endlich aber ſei nochmals daran erinnert, daß die Hauptſache in der Einfühlung nicht in den Anſätzen von Bewegungs- und anderen Empfindungen, ſondern in der Gefühlsentfaltung beſteht, die ſich mit der Anſchauung verbindet, und daß es ſo verkehrt wie möglich wäre, dieſe ſchöpferiſche Verinnerlichung des Geſichts- oder Gehörseindruckes als Nachahmung aufzufaſſen.

Untergeordnete Bedeutung der Bewegungsempfindungen.

So finden wir uns durch die Kritik der Nachahmungstheorie wiederum, wie ſchon früher (S. 233, 265 f.) darauf hingewieſen, daß mit den (ſei es reproduzierten, ſei es wirklichen) Bewegungsempfindungen nicht entfernt die ganze Einfühlung geleiſtet iſt. Die Bewegungsempfindungen würden, wenn ſie *für ſich allein*, ohne alle weiteren und höheren Gefühlsbetätigungen, mit den Geſichtswahrnehmungen verſchmolzen würden, *nur dies bedeuten*, daß ich, indem ich mich leiblich in die Linien des Berges oder Gebäudes hineinverſetze, dieſe Linien in ähnlicher Weiſe ſich heben, ſtürzen, dehnen u. dgl. ſpüre, wie ich dies ſonſt an meinem Leibe empfinde. Wäre dies die ganze Einfühlung, ſo wäre ſie wahrhaft kümmerlicher Natur. Denn *erſtlich* würden wir das Emporſtreben, Sichſenken, Sichausweiten u. dgl. ſchon als ſolches nur äußerſt undeutlich und bruchſtückweiſe ſpüren. Sind doch die Bewegungsempfindungen, die wir angeſichts eines Berges oder einer Säule haben, ſelbſt im günſtigſten Fall nur ärmlich und zerriſſen im Vergleich zu der Vollſtändigkeit, mit der ſie ſich in uns vollziehen, wenn wir unſeren Leib wirklich bewegen, indem wir klettern, heben, greifen u. ſ. w. Durch die Spuren

getrieben. Der Verfaſſer, der mit einer wahren Holzhackerpſychologie an die äſthetiſchen Erſcheinungen herantritt, erdreiſtet ſich, der Äſthetik neue Bahnen weiſen zu wollen.

von Bewegungsempfindungen allein würde alſo den Linien des Berges oder der Säule nur ein dürftiges Leben gegeben werden. Es muß ſich mit den Bewegungsempfindungen das entſprechende ſinnliche Lebensgefühl verbinden. Hierzu aber iſt Selbſtgefühl, Ich-Erleben notwendig. Erſt unter dieſer Vorausſetzung iſt es möglich, daß uns Berg und Baum, Säule und Giebel eine Art Leben zu führen ſcheinen. Zweitens aber würde, wenn die Bewegungsempfindungen im weſentlichen die Einfühlung ausmachten, die ganze Vergeiſtigung des ſinnlichen Lebensgefühls in Wegfall kommen. Dieſe aber iſt doch überall bei voller äſthetiſcher Hingabe vorhanden. Mancher Berg ſteigt kühn, trotzig an; gewiſſe Bergformen erſcheinen bösartig, von grauenhafter Wildheit, andere von vornehmer Haltung; es gibt wieder andere Bergformen, die der Ausdruck freundlichen, lieblichen, einladenden Sinnes zu ſein ſcheinen. Der emporſtrebende Turm hat zugleich etwas Siegreiches, Freies, etwas in ideale, überirdiſche Höhen Hinweiſendes. Von manchen Gewölben ſcheint eine dumpfe, ſchwere Bedrückung auszugehen. Ein Landhaus kann Formen haben, in denen an ſich ſchon Traulichkeit, Kummerloſigkeit, bergende Kraft zu walten ſcheinen. Dies alles käme in Wegfall, wenn die Einfühlung mit den Bewegungsempfindungen abgeſchloſſen wäre. So gilt alſo von dieſen Empfindungen, ähnlich wie von den ſymboliſchen Empfindungen bei der Farbeneinfühlung, der Satz, daß ſie zwar zu der Einfühlung ſelbſt gehören, aber doch nur den Anfang darin bilden. Es muß ſich an ſie das entſprechende ſinnliche Lebensgefühl und weiterhin die Umſetzung in die entſprechende Geiſtesſtimmung ſchließen.

Kraft- und Druckempfindungen.

9. Indeſſen ſind an der Einfühlung in untermenſchliche Raumformen auch andere Empfindungen beteiligt. Namentlich die mit den Bewegungsempfindungen nahe zuſammenhängenden Kraftempfindungen greifen in Verbindung mit Druckempfindungen häufig vermittelnd ein. Gewiſſe Formen machen den Eindruck des Schweren, andere den des Leichten. Die doriſche Säule erſcheint ſchwer im Vergleich zur joniſchen, die ägyptiſche Baukunſt im allgemeinen ſchwer, wenn man ihr die griechiſche im Durchſchnitt gegenüberſtellt. Dies iſt nicht etwa ſo gemeint, daß in dem Betrachter die Überlegung entſteht, daß bei wirklichem Wägen die eine Maſſe ſchwerer wäre als die andere. Der Becher mit ſchweren Formen kann im Gegenteil ein geringeres Gewicht haben als der mit leichten. Sondern der Sinn jenes Eindrucks geht dahin, daß die Formen ſo ausſehen, als ob ſie ſchwer oder leicht wären. Dies iſt nur dadurch möglich, daß

in dem Betrachter Kraft- und Druckempfindungsreproduktionen entſtehen, die mit dem Geſichtseindruck verſchmelzen. Auch hier ſind natürlich dieſe Empfindungen nicht ein Letztes; es wäre eine falſche Beſchreibung des inneren Vorganges, wenn man ſagen wollte: die ganze Einfühlung beſtehe darin, daß die Raumformen ſo ausſehen, als ob wir in ihnen Schweres oder Leichtes empfänden. Sondern es kommt weiter darauf an, daß ſich in Anknüpfung an die Reproduktionen der Kraft- und Druckempfindungen das entſprechende ſinnlich-geiſtige Lebensgefühl entfaltet, als deſſen Ausdruck dann die Raumform erſcheint.

Hieran reihen ſich Fälle, in denen ſich an der Einfühlung die Empfindung des Harten und Weichen beteiligt. Es gibt Formen, die hart, andere, die weich erſcheinen. Wenn ich freilich von den weichen Formen einer nackten weiblichen Geſtalt von Tizian oder von den harten Formen an dem David oder Johannes dem Täufer von Andrea del Verrocchio ſpreche, oder wenn ich die Form eines Pfirſichs als weich bezeichne oder von einem Apfel ſage: er ſieht hart aus, ſo gehört dies nicht hierher. Denn mit dieſen Bezeichnungen iſt die Ergänzung des Geſichtseindrucks durch die im eigentlichen Sinn verſtandenen reproduzierten Taſteindrücke gemeint. Man will ſagen: wenn man die weiblichen Geſtalten, die Tizian gemalt hat, oder die männlichen Geſtalten, die Verrocchio dargeſtellt hat, in ihrer Wirklichkeit betaſten könnte, ſo würde man dort die Empfindung des Weichen, hier die des Harten haben; und ebenſo: wenn wir den Pfirſich oder den Apfel wirklich befühlten, ſo würde uns die Empfindung des Weichen oder des Harten zu teil werden. Wenn wir dagegen die Formen gotiſcher Geräte als hart empfinden im Vergleiche zu Renaiſſanceformen, ſo ſind hier die Taſtempfindungen in ſymboliſchem Sinne verwandt. Behält doch die Bezeichnung ihre volle Gültigkeit, auch wenn die verglichenen Erzeugniſſe aus demſelben Metall hergeſtellt, alſo für das wirkliche Empfinden gleich hart ſind.

Temperaturempfindungen.

Auch Temperaturempfindungen können bei Betrachtung von Raumformen ſymboliſch eingreifen. Auch abgeſehen von der Farbe kann ſchon die Formgebung als ſolche den Eindruck des Warmen oder Kalten hervorrufen. So habe ich das Gefühl: die Formen der Renaiſſancebaukunſt beiſpielsweiſe erſcheinen kühl im Vergleiche mit den Formen moderner Bauſtilverſuche. Der moderne Baukünſtler iſt beſtrebt, die Formenſprache, die er durch die Bauglieder und ihre

Zuſammenfügung führt, möglichſt warm zu geſtalten. Doch in wie weitem Umfange auch Taſt-, Temperatur- und vielleicht außerdem mancherlei Organempfindungen an der Einfühlung in untermenſchliche Raumformen beteiligt ſein mögen, ſo wird doch dadurch die bei weitem überwiegende Bedeutung der Bewegungsempfindungen für dieſes ganze große Gebiet nicht erſchüttert. Die motoriſche Einfühlung führt hier die Herrſchaft.

Affoziative Einfühlung.

Es fragt ſich nun weiter, ob nicht auch affoziative Einfühlung mitſpielt. Wie überall, ſo fehlt es auch hier an ſolcher nicht. Wir wiſſen aus Erfahrung, daß leidenſchaftliche, aufgeregte Gemütsbewegungen ſich in planloſem Rennen durch die Zimmer, in heftigem Sichwerfen zur Erde, im Ringen der Hände, kurz in äußerſter Steigerung der Körperbewegungen äußern. So deuten wir denn unwillkürlich nicht nur ähnliche Bewegungen an untermenſchlichen Gegenſtänden, ſondern auch ruhende Formen an ihnen, die ſich als Ergebnis derartiger Bewegungen auffaſſen laſſen, gemäß dieſem Erfahrungswiſſen. Wenn mir niederfahrende Blitze als Ausdruck zerſtörender Wut erſcheinen, ſo kann (ich ſage nicht: muß) hierbei jenes Erfahrungswiſſen unbewußt mitwirken. Ebenſo aber auch, wenn eine jäh emporſteigende Felſenwand — alſo hier ein Ruhendes — den Eindruck wild empörten, unnahbaren Trotzes macht. Und Entſprechendes kann beim Anblick ſanfter Bewegungen und ſolcher ruhender Formen, die aus ſanften Bewegungen entſtanden ſein könnten, der Fall ſein.

Ich habe bis jetzt bei dem Erfahrungswiſſen immer nur daran gedacht, daß man weiß, mit welchen Bewegungen gewiſſe Affekte u. dgl. verknüpft ſind. Doch kann das Erfahrungswiſſen ſich auch darauf beziehen, daß mit gewiſſen ruhenden Formen des menſchlichen Leibes eine gewiſſe Verfaſſung des Gemütes, Willens, der Intelligenz verbunden zu ſein pflegt. Aber das Erfahrungswiſſen kann noch etwas anderes beſagen: dies nämlich, daß ſich die gegebene Form an irgend welchen anderen edlen und hochgeſchätzten oder trivialen und gemeinen Gegenſtänden findet. Die Ähnlichkeit gewiſſer Ornamente mit Palmen oder Roſen, Sternen oder Muſcheln kann in erhöhendem, veredelndem Sinne wirken. Raffaels Grottesken können viel Beiſpiele für dieſe veredelnde Wirkung der Aſſoziationen liefern. Umgekehrt kann die Erinnerung an die Zwiebelgeſtalt gewiſſen Formen der Baukunſt einen unangenehmen Beigeſchmack geben.

Optiſche Einfühlung.

Und endlich iſt zu bedenken, daß auch optiſche Einfühlung hier vorkommt. Auch ohne Vermittelung von ſinnlichen Empfindungen und von Erfahrungswiſſen, alſo unmittelbar, kann ſich an die wahrgenommene untermenſchliche Raumform der entſprechende Stimmungsgehalt knüpfen. Und zwar iſt dies nicht nur bei abgeſtumpfter, ſich nur mit dem Wiederbeleben bekannter Eindrücke beſchäftigender Stimmung der Fall, ſondern es kann auch dann geſchehen, wenn die äſthetiſche Einfühlung lebhaft iſt und einen neuen Gegenſtand vor ſich hat. Mir ſcheint, daß zwiſchen gewiſſen Geſichtseindrücken von räumlichen Formen und gewiſſen Gemütszuſtänden eine unmittelbare Verwandtſchaft beſteht. Eine ſanft geſchwungene Linie ſcheint mir als ſolche, rein alſo für das Auge, Verwandtſchaft zu haben mit ſanften Bewegungen des Gemüts, während abgeriſſene, emporfahrende, niederſtürzende Linien mir ſchon als ſolche mit jähen, wilden Affekten verwandt zu ſein ſcheinen. So kann es kommen, daß beim Anblick ſolcher Linien ſich eine rein optiſche Einfühlung vollzieht. Es kann natürlich aber auch vorkommen, daß neben und zugleich mit aſſoziativer und motoriſcher Einfühlung auch die unmittelbare Verwandtſchaft zwiſchen Linie und Stimmung mitſpielt, alſo die optiſche Einfühlung einen Teil des geſamten Einfühlungsvorganges bildet. Immerhin wird man ſagen dürfen, daß dort, wo optiſche Einfühlung allein vorliegt, ſehr häufig das äſthetiſche Betrachten matt und ſtumpf iſt.

Die optiſche Einfühlung war ſchon früher berührt, wo ich von der Einfühlung in die ruhende Menſchengeſtalt ſprach (S. 230 f.). Ich führte als Beiſpiele unter anderem die hohe, ſanftgewölbte Stirn, die Adler- und die Kartoffelnaſe, ſchmale und volle Lippen, leichtgerundete und eingefallene Wangen an und hob hervor, daß in dieſen Beiſpielen Bewegungsempfindungen keinesfalls in erheblichem Grade vorkommen, ließ es aber unbeſtimmt, inwieweit hierbei hinzutretendes Erfahrungswiſſen maßgebend ſei, und inwieweit etwa optiſche Einfühlung vorliege. Nach den ſoeben angeſtellten Ermittelungen kann es nicht zweifelhaft ſein, daß beides dabei vorkommen kann. Wenn z. B. die Naſe mit einem Haken, einer Gurke, einer Kartoffel oder der Mund mit einem Schlitz, einer verſchwollenen Spalte, einem Briefkaſteneinwurf, einem Freß- und Brüllorgan Ähnlichkeit hat, ſo kann dieſe Aſſoziation für die Einfühlung maßgebend werden und ihr etwas Lächerliches geben. Beim Eindruck, den das Ohr macht, kann die Aſſoziation in veredelndem Sinne helfen. Ich brauche, um dies zu

verdeutlichen, nur folgenden Satz aus der Äſthetik Viſchers hierherzuſetzen: „Beſcheiden ſchmiegt ſich die zierliche Muſchel des Ohrs mit jenem ſchmuckartigen Fleiſchtropfen, den kein Tier hat, dem Läppchen, an die Schläfe.“ [1]) Aber auch die optiſche Einfühlung kann hereinſpielen. Die ſanfte Wölbung von Stirn oder Wange kann ſchon als Eindruck für das Auge der Einfühlung die Richtung auf das Edle, Ruhige, Freundliche geben. Und die Gurkennaſe iſt auch abgeſehen von allem hinzugeſellten Erfahrungswiſſen ſchon rein durch die wahrgenommene Form geeignet, in der Richtung auf das Gemeine zu wirken. Die räumliche Form ſelbſt hat hier eine gewiſſe Verwandtſchaft mit trivialem, unedlem Weſen.

Einfühlung in Töne.

10. Wenn ich zum Schluß noch das Reich der Töne ins Auge faſſe, ſo wird ſich hier dasſelbe ergeben wie bei Farben und Raumformen: die Einfühlung kommt auch hier teils mit Hilfe von ſymboliſchen Empfindungen, unter denen hier die Bewegungsempfindungen bedeutſam hervortreten, teils vermittelſt Erfahrungswiſſens, teils unmittelbar (ſo daß alſo hier von akuſtiſcher Einfühlung die Rede ſein kann) zu ſtande. Überall alſo begegnet uns Mannigfaltigkeit im Entſtehen der ſymboliſchen Einfühlung. Manche Äſthetiker ſind geneigt, die Einfühlung möglichſt eintönig und gleichmäßig ſich vollziehen zu laſſen. In Wahrheit iſt das Gegenteil hiervon der Fall. Das Seelenleben bietet für das Zuſtandekommen der Einfühlung verſchiedenartige Mittel dar. Dieſe werden alle verwandt. Das Ergebnis, die Einfühlung, iſt das gleiche, die Wege dahin ſind mannigfaltig.

Man hat für die ſymboliſche Einfühlung drei Gebiete von Tönen zu unterſcheiden. Einmal kommen die Geräuſche der untermenſchlichen Natur in Betracht: der plaudernde Bach, der rauſchende Strom, das toſende Meer, der krachende Donner, das kniſternde Feuer, die flüſternden Blätter, der heulende Wind, die tickende Uhr, die knallende Peitſche, natürlich auch alle Tierſtimmen. Ein zweites Gebiet bilden die muſikaliſchen Klänge. Hier handelt es ſich um den künſtleriſchen, frei ſpielenden Aufbau von Klängen. Drittens endlich gehört die menſchliche Sprache hierher, nicht freilich als ſolche, ſondern nur inſofern ſie der Dichter zu freiem Spiel benützt. An ſich iſt die Einfühlung in die menſchliche Sprache von eigentlicher Art. Dagegen kommt der ſymboliſche Geſichtspunkt zur Geltung, inſofern der Dichter die Wörter als Bauſteine zu rhythmiſchen und vielleicht auch ge-

[1]) Friedrich Vischer, Äſthetik, § 318.

reimten Gebilden verwendet. Dann ſind die Wörter und Silben in ähnlicher Weiſe, wie die Töne, Linien, Flächen, Farben in Ton- und Baukunſt, für frei ſpielende Gruppierung verwertet. Ein Mittleres zwiſchen dem zweiten und dritten Gebiet ſtellt der menſchliche Geſang dar.

Wer die Einfühlung auf das Reich der Töne anwendet, tritt hiermit in entſchiedenen Gegenſatz zu den bekannten Ausführungen Hanslicks. Hiernach wäre es vielmehr der Grundirrtum der Muſikäſthetik, die Tonkunſt als Sprache des Gefühls, die Töne als Ausdrucksmittel für Gefühle anzuſehen.[1]) Dagegen ſind Hausegger, Engel, Riemann Muſikäſthetiker, die ſich teils ausdrücklich zur Einfühlung bekennen, teils doch wenigſtens bei pſychologiſcher Bearbeitung ihrer Anſichten auf Einfühlung geführt werden müßten.

Bewegungsempfindungen beim Einfühlen in den Rhythmus.

Zuerſt liegt mir daran, hervorzuheben, daß für die Töne die Bewegungsempfindungen in weitem Umfang die Einfühlung vermitteln. Vor allem iſt es der muſikaliſche und der ſprachliche Rhythmus, in den ſich die Einfühlung durch Bewegungsempfindungen vollzieht. Wie man auch ſonſt den Eindruck erklären und zergliedern mag, den wir durch den Rhythmus empfangen: jedenfalls liegt in den Gehörseindrücken die lebhafteſte Aufforderung für das Entſpringen begleitender Spannungs- und Bewegungsempfindungen. Dieſe Empfindungen bilden die Grundlage für den ausgeſprochen dynamiſchen Charakter, den der Rhythmus für uns beſitzt. Rhythmus iſt Ausdruck von Kraftbewegung, von regelmäßig fortſchreitender Kräftegeſtaltung. Die Gehörseindrücke für ſich allein würden dem Rhythmus kaum ſeinen ausgeſprochen dynamiſchen Charakter zu geben vermögen. Dieſer ſcheint nur durch die Hinzugeſellung von Spannungs- und Bewegungsempfindungen möglich zu ſein. Der regelmäßige (freilich oft nur annähernd regelmäßige) Ablauf dieſer Empfindungen aber nach Zeitabſtand und Betonungsgrad gibt dann dem Rhythmus ſeine beſondere jeweilige Eigentümlichkeit. Hierauf einzugehen, iſt hier nicht der Ort.

Es ſcheint mir, daß die Einfühlung auf keinem Gebiete ſo innig und unlöslich mit den Bewegungsempfindungen verknüpft iſt wie im Rhythmus. Selbſt gegenüber heftigen, auffallenden Bewegungen iſt es eher möglich, daß die Einfühlung ohne die Vermittlung durch Bewegungsempfindungen verläuft. Erfahrungswiſſen kann hier den

---

[1]) EDUARD HANSLICK, Vom Muſikaliſch-Schönen. 9. Aufl. Leipzig 1896. S. 24 ff., 112 ff.

Erſatz bilden. Dagegen droht die Einfühlung in die rhythmiſche Bewegung ohne Bewegungsempfindungen zu leerem, anteilloſem Hören herabzuſinken. Damit hängt es auch zuſammen, daß bei keiner Gelegenheit ſo leicht wirkliche Bewegungsempfindungen eintreten wie hier. Es iſt allbekannt, wie oft der Rhythmus der Muſik, etwa ein Marſch oder Tanzſtück, uns zu wirklichen Bewegungsanſätzen treibt. Groos glaubt ſogar, daß jeder „intenſive muſikaliſche Genuß“ von wirklichen Bewegungsanſätzen begleitet iſt.[1])

Natürlich iſt auch hier wieder mit den Bewegungsempfindungen nur der Anfang der Einfühlung geſchehen. An dieſe Empfindungen ſchließen ſich dann die verwandten willensartigen Gefühle: mein Selbſt erlebt verſchiedene Arten und Grade von Spannung und Tätigkeit.[2]) So erhält der Rhythmus ſeine leichtbeflügelte oder ſchwerfällige, ſeine einfach muntere oder feierliche oder feurige, ſeine ſich ſentimental dehnende oder männlich entſchiedene Seele.

Bewegungsempfindungen in anderem Zuſammenhang.

Doch noch in anderer Hinſicht kommen die Bewegungsempfindungen für die Einfühlung in die Töne in Betracht. Der Aufſtieg der Töne ſowie ihr Abſtieg, ihr Sichhinaufſchwingen zu immer entrückteren Höhen und ihr Hinabſtürzen zu dunklen Tiefen, ihr Auf- und Niederſchweben und Auf- und Niederflattern, ihr Sichhalten in ferner Höhe und abgrundartiger Tiefe — dies alles ſind Eindrücke, die unwillkürlich durch Bewegungsempfindungen vermittelt werden. Im allgemeinen wird man ſagen dürfen: die Veränderungen im Fortſchritt der Tonbewegung nach Höhe und Tiefe werden beſonders dann von Bewegungsempfindungen begleitet, wenn ſie ſich in bedeutendem Grade oder in überraſchender Weiſe oder in anhaltend nach derſelben

---

[1]) Groos, a. a. O. S. 206. Wundt, Grundzüge der phyſiologiſchen Pſychologie, 5. Aufl. Bd. 3, S. 175. Bei Hirn (a. a. O. S. 89 f.) finden ſich gute Beiſpiele für die zu Mitbewegungen antreibende Kraft des Rhythmus. Konrad Lange dagegen iſt durch ſeine Erfahrungen zu der Einſicht gekommen, daß „Gebildete“ durch den Rhythmus der Muſik niemals zu wirklichen Bewegungen veranlaßt werden (Das Weſen der Kunſt, Bd. 1, S. 146). Über die Pſychologie des Rhythmus enthalten die Abhandlungen von Ernſt Meumann (Unterſuchungen zur Pſychologie und Äſthetik des Rhythmus. Leipzig 1894) und Max Ettlinger (Zur Grundlegung einer Äſthetik des Rhythmus. In der Zeitſchrift für Pſychologie und Phyſiologie der Sinnesorgane, Bd. 22, S. 161 ff.) eine Fülle fördernder Unterſuchungen.

[2]) Ich vermag Wundt nicht zuzuſtimmen, wenn er dem Rhythmus in der Einfühlung nicht „Willensgefühle“, ſondern „Affekte“ entſprechen läßt (a. a. O. S. 192 f., 196). Die „Affekte“, die wir beim Hören von Muſik empfinden, ſcheinen mir mehr auf Rechnung des Klanges als des Rhythmus zu kommen.

Richtung gehender Bewegung fühlbar machen. Mit der Entſchiedenheit freilich, mit der die Bewegungsempfindungen durch den Rhythmus hervorgerufen werden, kann ſich die Art, wie ſie den Höhen- und Tiefenwechſel der Töne begleiten, nicht meſſen. Zu wirklichen Bewegungsempfindungen wird es von hier aus nur ſchwer kommen. Noch ſei an einen Fall erinnert, den Hugo Riemann erwähnt.[1]) Die Wiederholung desſelben Tones inmitten einer die Höhe wechſelnden Tonfolge wirkt wie Feſtbannung auf der Stelle mit dem eigentümlichen Hemmungsgefühle des nicht vorwärts Kommens trotz des Gehens.

Andere ſymboliſche Empfindungen.

11. Auch andere Empfindungen können in die Tonſymbolik vermittelnd eingreifen. Wenn man von einer weichen, geſchmeidigen, harten, ſcharfen Stimme und in ähnlichen Eigenſchaftswörtern auch von Melodie und Harmonie ſpricht, ſo mögen Reproduktionen von Taſtempfindungen den erſten Schritt in der Einfühlung bilden. Auch Temperaturempfindungen können ſich infolge dunkler Analogie an die Gehörseindrücke anſchließen. Ein Tonſchöpfer wie Schubert wirkt in ausgeſprochener Weiſe warm. Aus manchen Liedern Hugo Wolfs weht es uns, auch wenn man von den Worten abſieht, heiß an. Geruchsempfindungen dürften, wie überall, ſo auch hier, wohl nur ausnahmsweiſe vermittelnd eingreifen. Unmöglich iſt es ſicherlich nicht, daß uns ein Tongewebe ähnlich wie gewiſſe Dufteindrücke berührt. Natürlich würde es nicht hierher gehören, wenn jemand erſt durch Nachſinnen dazu käme, gewiſſe Tonbewegungen mit beſtimmten Düften zu vergleichen. Sollen Geruchsempfindungen als Glied in der Einfühlung vorkommen, ſo müſſen ſie ſich unwillkürlich dem Hören anſchließen und ſo dicht ihm anſchließen, daß das Gehörte geruchsartig klingt.

Nach dem Befund, der ſich uns auf den verſchiedenen Gebieten dargeboten hat, ſcheinen übrigens die Geſchmacksempfindungen noch weniger für die ſymboliſche Einfühlung verwertbar zu ſein als die Geruchsempfindungen. Am eheſten könnte wohl immer noch die Klangfarbe einer Stimme unwillkürlich den Eindruck des Süßen, Süßlichen, Sauern, Säuerlichen machen. Natürlich darf die bildliche Anwendung der Wörter: ſüß, bitter u. dgl., wie ich bereits früher (S. 262) angedeutet habe, nicht ſchon als ein Beleg für das Vorkommen von Geſchmacksempfindungsreproduktionen angeſehen werden.

---

[1]) Hugo Riemann, Die Elemente der muſikaliſchen Äſthetik. Berlin und Stuttgart 1900. S. 43 f.

Noch mag bemerkt werden, daß es Perſonen gibt, denen ſich an die Gehörseindrücke unwillkürlich Farbeneindrücke ſchließen. Beſonders die Buchſtaben, und zwar nicht nur die Selbſt-, ſondern auch die Mitlauter, tönen manchen Perſonen ſo, als ob beſtimmte Farben mitklängen.[1]) Aber auch die muſikaliſchen Töne ſehen manchen Menſchen nach beſtimmten Farben aus. Es handelt ſich hier um individuelle Sonderbarkeiten in der Richtung dunkler Sinnesanalogien. In dieſen Fällen treten ſonach Farbenempfindungen als leibliches Zwiſchenglied in der ſymboliſchen Einfühlung in die Töne auf. Von Lichtempfindungen dagegen glaube ich, daß ſie ſich häufiger mit muſikaliſchem Hören verſchmelzen. Ein Gewebe von hohen Tönen kann uns leicht wie ein Lichtreich, dagegen ein Auf- und Abwogen in den Tiefen wie Dunkel und Nacht anmuten.

Empfindungsanalogien beſonderer Art.

12. Neben der leiblich vermittelten Einfühlung kommt aber auch die affoziative Einfühlung auf dem Tongebiete in weitem Umfange vor. Wenn uns gewiſſe Melodien der Geige oder auch anderer Inſtrumente als Geſang erſcheinen, ſo liegt Erinnerung an das menſchliche Singen vor. Weil ähnliche Tonfolgen für das menſchliche Singen charakteriſtiſch ſind, ſo kommt uns z. B. das erſte Thema in dem Adagio der vierten Symphonie Beethovens wie reiner Geſang vor. Affoziative Einfühlung iſt es auch, wenn uns gewiſſe Stellen in Ton-

Affoziative Einfühlung in Töne.

[1]) Ein ſiebzehnjähriges Mädchen, dem alles künſtliche Deuten völlig fremd war, ſchrieb mir vor Jahren die Farbenbedeutungen, die für ſie die Buchſtaben beſaßen, in folgender Weiſe auf: a — roſa, faſt weiß; b — grau; c — braun; d — hellbraun; e — weiß; f — graubraun; g — hellgelb; h — grün, wäſſerig; i — hochrot; k — graublau; l — gelb; m — grasgrün; n — olivgrün; o — ſchwarz; p — mattbraun; q — pflaumenblau; r — ſchwarz; ſ — hellgrau; t — eichenholzbraun; u — pflaumenblau; v — rehbraun; w — blau, wäſſerig; x — braun; y — bordeauxrot; z — gelb. Ich bin deſſen völlig ſicher, daß hier eine durchaus naive Verſchmelzung vorliegt. Demſelben Mädchen ſahen übrigens auch die Zahlen farbenanalog aus. Ihm erſchien 1 grau, 2 weiß, 3 grün, 4 gelb, 5 rehbraun, 6 ſchwarz, 7 lila, 8 hellblau, 9 bordeauxrot, 0 grau. Für dieſe merkwürdige Verbindung iſt ſicherlich nicht der Begriff der verſchiedenen Zahlen, ſondern der Eindruck, den das Ohr von den deutſchen Namen der Zahlen empfängt, maßgebend. Dies wird mir ausdrücklich von einer urteilsfähigen Dame beſtätigt, der ſich gleichfalls gewiſſe Zahlen mit beſtimmten Farben paaren. Ihr verknüpft ſich 2 mit weiß, 3 mit rot, 4 mit grün, 5 mit blau, 7 mit gelb, 9 mit braun. Über den farbenähnlichen Klang der Stimmen teilt mir dieſelbe Dame folgendes mit. Braun klingt ihr eine tiefe, dunkle, etwas belegte, nicht ſehr klangvolle Stimme, lila eine tiefe, weiche, klangvolle, traurige, gelb eine ſchrille, hohe, metalloſe, rot eine hohe, ſchmetternde, fröhliche, blau eine in der Mittellage ſich haltende, ziemlich indifferente und unperſönliche Stimme.

ſtücken wie Geflüſter, wie Geſeufze, wie Gepolter erſcheinen. Hierher gehört es auch, wenn der Bach zu plaudern, das Meer wie im Schlachtenlärm zu toſen ſcheint, oder wenn das Gezirpe der Grillen einem in ſich verlorenen Selbſtgeſpräche der ſommerlichen Natur gleicht.

Rein akuſtiſche Einfühlung.

Und endlich darf auch die unmittelbare, hier alſo rein akuſtiſche Einfühlung nicht vergeſſen werden. Wenn ſich in einem Tonſtück Heiterkeit oder Schwermut, Schelmerei oder Sehnſucht, Sanftheit oder Wildheit, Gebundenheit oder Freiheit ausdrückt, ſo iſt keineswegs nötig, daß dies durch Vermittelung von Erfahrungswiſſen geſchieht, oder daß ſinnliche Empfindungen als Zwiſchenglied auftreten. Sondern es kann hier ganz unmittelbar mit den Tönen die entſprechende Stimmung verſchmelzen. Gewiſſe Melodien und Harmonien haben an und für ſich, abgeſehen von aller Vermittelung, Ähnlichkeit mit heiteren, ſchwermütigen, ſchelmiſchen, ſehnſüchtigen und anderen Stimmungen. Gerade die rein akuſtiſche Einfühlung iſt, wenn man vom Rhythmus abſieht, von entſcheidender Bedeutung für den Eindruck der muſikaliſchen Töne.

Einfühlung in der Dichtkunſt.

13. Von der Dichtkunſt war nur bei Behandlung der Einfühlung in die Bewegungen der menſchlichen Geſtalt die Rede. Sonſt habe ich ſie abſichtlich beiſeite gelaſſen. Im allgemeinen darf man ſagen, daß auch in der Dichtung alle Arten der Einfühlung vorkommen. Nur macht ſich in der Dichtung eine gewiſſe Eigentümlichkeit geltend, die der Einfühlung eine beſondere Geſtalt gibt. In allen anderen Künſten und im Naturäſthetiſchen iſt unmittelbar nur die ſinnliche Geſtalt des äſthetiſchen Gegenſtandes gegeben; der Gefühlsgehalt entſteht für uns ausſchließlich vermittelſt der ſinnlichen Geſtalt. In der Dichtung dagegen kann der Gefühlsgehalt durch beſondere Worte und Wendungen ausgedrückt werden. Es kann hier die Sache ſo liegen, daß durch gewiſſe Worte vorwiegend die anſchauliche Geſtalt vor die Phantaſie tritt und durch andere Worte vorwiegend die Stimmungen, Gefühle, Affekte u. ſ. w. bezeichnet werden, die wir mit der anſchaulichen Geſtalt zu verſchmelzen haben. Und etwas Ähnliches gilt von den Bewegungsempfindungen und den anderen die Einfühlung vermittelnden Empfindungen und ebenſo von dem vermittelnden Erfahrungswiſſen. Auch dieſe vermittelnden Glieder können in beſonderen Worten und Sätzen ihren Ausdruck finden. Die leiblich vermittelte und die aſſoziative Einfühlung haben ſomit in der Dichtung überaus häufig die Form, daß die vermittelnden Empfindungen und Vorſtellungen nicht, wie ſonſt überall, durch die anſchauliche Geſtalt

des Gegenſtandes, ſondern durch beſondere Worte und Sätze, die neben ihr auftreten, hervorgerufen werden. Wenn z. B. etwas als gelb beſchrieben wird, ſo kann durch beſondere Worte und Wendungen darauf hingewirkt werden, daß in dem Leſer die Wärme des Gelb zur Empfindung gelangt. Im Gemälde löſt die ſinnliche Empfindung Gelb zugleich die Temperaturempfindungsreproduktion Warm in uns aus. Der Dichter dagegen kann ſich beſonderer Worte bedienen, die den Zweck haben, dieſe vermittelnde ſymboliſche Empfindung in uns entſtehen zu laſſen. Oder der Dichter beſchreibe, in welchen Linien ſich der Lauf eines Gebirges gegen den Himmel abgrenzt. Hierdurch erhält unſere innere Anſchauung ein Bild. Daneben nun kann der Dichter Worte gebrauchen, durch die dieſe Linien derart in Bewegung aufgelöſt erſcheinen, daß in uns Bewegungsempfindungen hervorgerufen werden. So könnte er etwa davon ſprechen, wie mühſeligen Kletterns es für den Wanderer bedürfte, um einen Gipfel zu erſteigen. Oder es könnten bei der Beſchreibung einer ſteilen Höhe Ausdrücke gebraucht werden, die dem Leſer die Gefahr jähen Herabſtürzens oder unaufhaltſamen Herabrutſchens vor Augen rücken. Auf dieſe Weiſe könnte es dahin kommen, daß die innere Anſchauung der ſteilen Höhe mit Bewegungsempfindungsreproduktionen verſchmilzt. Oder es komme in einer Dichtung die Schilderung des Klanges einer Glocke vor. Da kann der Dichter etwa ſagen, daß es ein lauter oder leiſer, ein dumpfer oder heller Klang ſei, und dann hinzufügen, welche Weiche oder Härte in dem Klang lebe. So würden hier durch beſondere Wendungen Reproduktionen von Taſtempfindungen ausgelöſt, die mit dem in der Phantaſie Gehörten verſchmelzen können. — Sonach kommen in der Dichtung die verſchiedenen Weiſen der vermittelten Einfühlung vor; und zwar können, dies haben uns die jetzt betrachteten Beiſpiele gelehrt, die vermittelnden Glieder durch beſondere Worte und Sätze im Bewußtſein hervorgerufen werden.

Ein anderer Fall.

Daneben aber kommt auch allenthalben der andere Fall vor, daß ſolche beſondere Worte und Sätze fehlen. Der Dichter leiſtet der Einfühlung des Leſers nicht in der bezeichneten Weiſe Hilfe; ſondern es bleibt einfach dem Leſer überlaſſen, zur Phantaſieanſchauung die vermittelnden Empfindungsreproduktionen und Vorſtellungen hinzuzufügen oder aber die Einfühlung ohne ſolche vermittelnden Glieder zu vollziehen. Wenn Heine in dem Prolog zur Harzreiſe ſagt: „Auf die Berge will ich ſteigen, Wo die dunkeln Tannen ragen, Bäche rauſchen, Vögel ſingen Und die ſtolzen Wolken jagen“, ſo vollzieht

Vierzehntes Kapitel.

Die ästhetische Einfühlung der symbolischen Art.

2. Der Aufbau der symbolischen Einfühlung.

Hereinſpielen der ſymboliſchen Einfühlung in die eigentliche.

1. Hier mag es am Platze ſein, auf das Fließende des Unterſchiedes der ſymboliſchen und eigentlichen Einfühlung hinzuweiſen. Von der unteren Seite her ſind es die Tiere, insbeſondere die höheren, die einen Übergang von der ſymboliſchen zur eigentlichen Einfühlung bilden. Davon war ſchon früher (S. 267) die Rede. Es gibt aber auch einen Übergang von der oberen Seite her: der Menſch ſelbſt fällt in gewiſſen Beziehungen unter den Geſichtspunkt der ſymboliſchen Einfühlung. Um der begrifflichen Klarſtellung willen dürfen wir uns der einigermaßen mühſeligen genauen Angabe dieſes Überganges nicht entziehen.

Es kommen hierbei vor allem die feſten, der Willkür entzogenen Formen der menſchlichen Geſtalt in Betracht. Inſofern dieſe Formen, z. B. die Linien von Stirn, Naſe, Mund, Kinn oder die Farben der Wangen, Augen, Haare, als zu dem Ganzen des menſchlichen Leibes gehörig aufgefaßt, gleichſam in den einheitlichen Fluß der menſchlichen Geſtalt und ihres Ausſehens hereingezogen werden, iſt die an ihnen ſich geltend machende Einfühlung gänzlich und ohne Abzug von eigentlicher Art. Daneben aber greift doch noch eine andere Betrachtungsweiſe ein. Die Einfühlung in die Formen und Farben des menſchlichen Leibes hängt auch von der Bedeutung ab, die den Linien und Flächen als ſolchen, den Farben als ſolchen zukommt. Ich meine: beſtimmte Linien und Flächen haben als Raumelemente, alſo als untermenſchliche Formen, eine beſtimmte Bedeutung für die Einfühlung; und ebenſo ſind beſtimmte Farben ſchon als abſtrakte Farben, alſo als untermenſchliche Formen, Verkörperungen beſtimmter Stimmungen. Hiermit iſt ja nur an etwas uns längſt Geläufiges

erinnert. In dem gegenwärtigen Zuſammenhange nun aber bedeutet dieſe Tatſache, daß der menſchliche Leib in gewiſſer, freilich untergeordneter Beziehung unter die Weiſe der ſymboliſchen Einfühlung fällt; inſofern ſich nämlich die Einfühlung in ihm auch nach dem Stimmungswert richtet, den die Linien, Flächen, Farben auch nach ihrer Herauslöſung aus dem Zuſammenhang der menſchlichen Geſtalt, alſo als untermenſchliche Formelemente, beſitzen. Doch iſt dies nur eine untergeordnete und zu überwindende Seite an der Einfühlung. Denn die Einfühlung läuft doch darauf hinaus, daß die Linien, Flächen, Farben der menſchlichen Geſtalt nicht als eine Zuſammenſetzung abſtrakter, untermenſchlicher Elemente, ſondern als ein organiſches, lebendiges, einheitliches Ganzes, eben als Menſchenleib uns den Eindruck des Gefühlsbeſeelten machen.

Zeigt z. B. eine menſchliche Geſtalt ſcharfe, ſpitzige, eckige, eine andere mehr weiche, rundliche, ſanft ſchwellende Linien, weiſt der Schädel hier ein ebenmäßiges Rund, dort klotzige Viereckigkeit, der Bauch hier zarte Linien, dort ſtarke Aufgeworfenheit auf, ſo ſpielen bei der Einfühlung ohne Zweifel bis zu gewiſſem Grade die Bedeutungen mit, die die entſprechenden Linien und Flächen auch rein ſchon als abſtrakte Formen für die Einfühlung haben. Das heißt alſo: es kommt die ſymboliſche Bedeutung der Linien und Flächen mit in Betracht. Aber hierin beſteht nicht Hauptſache, Ziel und Ergebnis der Einfühlung. Hauptſache iſt doch die Beſeelung der Linien und Flächen in ihrem menſchenleiblichen Zuſammenhange. Die Bedeutung, die die Linien und Flächen der menſchlichen Geſtalt durch die Einfühlung erhalten, rührt nur zu einem untergeordneten Teile von der ſymboliſchen Bedeutung der Formelemente, in der Hauptſache dagegen von dem organiſchen Zuſammenhange her, den ſie im menſchlichen Leibe bilden. Das Stimmungs- und Gefühlsleben, das ſich in den Linien und Flächen ausſpricht, wird überwiegend und abſchließend durch die Tatſache beſtimmt, daß ſie in der organiſchen Einheit des menſchlichen Leibes vorkommen. Die Linie, die eine hohe, ſanft gewölbte Stirn zeigt, würde für ſich nie dazu führen, uns eine ſtarke und feine Intelligenz zu verkörpern. Dies iſt nur dadurch möglich, daß dieſe Linie gerade in dem Zuſammenhange der menſchlichen Geſtalt vorkommt und daher ihre Gefühlsbedeutung von dem einheitlichen Fluß und Verlauf der Leibesgeſtalt und dem menſchlichen Sinn, der in ihr liegt, erhält. Und dasſelbe gilt mit Rückſicht auf die Farben des menſchlichen Leibes. Der Eindruck

der ſanften, treuen, ſchwärmeriſchen Gemütsart, die uns in der Bläue der Augen zu liegen ſcheint, iſt in gewiſſem Grade durch die Stimmung, die dem Blau, abſtrakt genommen, anhaftet, mitbeſtimmt, alſo von ſymboliſcher Einfühlung abhängig; in der Hauptſache aber wird er erſt dadurch möglich, daß die Bläue der Augen uns in dem einheitlichen Zuſammenhang gerade der menſchlichen Geſtalt gegeben iſt.

Einfühlung in den menſchlichen Geſang.

Und etwas Ähnliches gilt auch von den tönenden Äußerungen des Menſchen. Insbeſondere an dem menſchlichen Geſang läßt ſich das Eingreifen der ſymboliſchen Einfühlung aufweiſen. Der Geſang iſt ohne Zweifel eine zur leiblichen Selbſtdarſtellung der Gefühle des Menſchen gehörende Äußerung. Nicht nur der Natur-, ſondern auch der Kunſtgeſang iſt hörbarer Menſchenleib. Im Geſang gibt ſich, wie im Sprechen, der Menſch akuſtiſch einen Leib. Daher iſt die Einfühlung, die wir dem Geſange gegenüber ausüben, prinzipiell von eigentlicher Art. Abgeſehen dagegen vom Geſang, ſind alle Tonſtücke, mögen ſie für Klavier, Geige oder welche anderen Inſtrumente geſchrieben ſein, als Gruppierungen der Tonelemente, alſo als untermenſchliche Geſtaltungen anzuſehen, die erſt durch die ſymboliſche Einfühlung ins Menſchliche erhöht werden.

In den Geſang ſpielt nun aber doch auch die ſymboliſche Einfühlung hinein. Es iſt dies inſofern der Fall, als ſich die Einfühlung nach der Stimmungsbedeutung der abſtrakten Tonelemente richtet. Am meiſten wird dies wohl gegenüber dem ſogenannten Koloraturgeſange fühlbar. Der Triller z. B. wird deutlich als etwas Ähnliches wie ein Zieratenſpiel an Gefäßen oder Bauwerken empfunden.

Aus dem Dargelegten folgt, daß wir ſtreng genommen nicht von einer Symbolik der menſchlichen Geſtalt, der menſchlichen Mienen und Gebärden ſprechen dürfen. Das Symboliſche ſpielt nur herein und wird der eigentlichen Einfühlung dienſtbar gemacht.

Ich weiß wohl, daß die Anwendung des Begriffes „ſymboliſch“ auf die menſchliche Geſtalt und Bewegung ſehr verbreitet iſt, wie denn z. B. Viſcher und Köſtlin ſo ſprechen. Ich will auch dieſe Ausdrucksweiſe keineswegs verbieten. Nur muß man ſich klar werden, daß man in dieſem Falle unter „Symbol“ alles Hervortreten des Seeliſchen in einem Äußeren, alles Sichtbar- und Hörbar- und überhaupt Sinnlichwerden eines Innerlichen verſteht. Wenn man dagegen, wie ich getan habe, zwiſchen eigentlicher und ſymboliſcher Verkörperung eines Innerlichen unterſcheidet, ſo darf man dann auch nicht einfach und geradezu von Symbolik der menſchlichen Geſtalt

oder der menſchlichen Gebärden ſprechen, ſondern muß dieſen Ausdruck auf das Hervortreten eines menſchlichen oder menſchenähnlichen Inneren in untermenſchlichen Formen einſchränken.

Woran die ſymboliſche Einfühlung anknüpft.

2. Nach allem, was im vorletzten Kapitel über das Verhältnis der Einfühlung zu Aſſoziation und Verſchmelzung und im letzten über den Anteil der niederen ſinnlichen Empfindungen und des Erfahrungswiſſens an der ſymboliſchen Einfühlung dargelegt wurde, iſt es nicht ſchwer, ſich über den Verlauf der ſymboliſchen Einfühlung und das Zuſammenwirken der verſchiedenen Funktionen in ihr zu verſtändigen.

Die ſymboliſche Einfühlung hat zur Vorausſetzung, daß der angeſchaute Gegenſtand in ſeiner eigentlichen Bedeutung vor uns ſteht. Erſt auf Grund der Verſchmelzung der Anſchauung mit der eigentlichen Bedeutungsvorſtellung des Gegenſtandes kann die ſymboliſche Einfühlung vor ſich gehen. Die ſymboliſche Einfühlung hat nicht die bloße ſinnliche Wahrnehmung (SW), ſondern SW + BV zum Gegenſtande. SW + BV iſt für die ſymboliſche Einfühlung ein ungeteiltes Ganzes, das nun in weitere Verknüpfungen — eben in die ſymboliſchen — gebracht wird.

Wenn uns aus einem Blumenbeet luſtiges, ſcherzendes oder vielleicht feierliches, prunkendes Leben zu ſprechen ſcheint, ſo ſind es nicht dieſe räumlich geordneten Farbenflecke, in die das Einfühlen geſchieht; ſondern dieſes hat ſeine Vorausſetzung an dieſen uns bekannten, d. h. mit den Bedeutungsvorſtellungen oder ihren ſtellvertretenden abgekürzten Funktionen verſchmolzenen Dingen (SW + BV). Ich ſehe Maiglöckchen, Primeln, Tulpen, Narziſſen, und dieſe erfahrungsdurchdrungenen Wahrnehmungen allererſt ſind es, was durch die ſymboliſche Wahrnehmung weiter verarbeitet wird. Und ſollte ich die Blumen, die ich vor mir ſehe, nicht kennen, ſo weiß ich doch: es ſind blühende Pflanzen. Die Bedeutungsvorſtellung fällt auch dann nicht weg, nur iſt ſie unbeſtimmter und ärmer. Und ſo iſt es überall. Geht die ſymboliſche Einfühlung an einer Lampe, einer Säule, einem Giebel vor ſich: die Linien und Farben bieten ſich der Einfühlung bereits als mit Bedeutung verſehene Formen- und Farbenwahrnehmungen dar. Und auch die Töne werden unmittelbar nach den erfahrungsmäßigen Vorſtellungsreihen von hoch und tief, laut und leiſe, ſchnell und langſam u. ſ. w. aufgefaßt.

Beſondere Stellung der Dichtkunſt.

Wie ſo oft, ſo nimmt auch hier die Dichtkunſt eine eigentümliche Stellung ein. Man muß hier zwiſchen den Worten und den

durch ſie erweckten inneren Anſchauungen unterſcheiden. Der ſymboliſchen Einfühlung in das Phantaſiebild geht zweifellos die ſinnliche Auffaſſung des Wortes voraus. Die Formel (SW + BV) bezieht ſich hier zunächſt auf das Wort und die mit ihm verknüpfte Bedeutungsvorſtellung. Da laſſen ſich nun zwei Fälle unterſcheiden: die Worte als ſolche bringen entweder die eigentliche oder die ſymboliſche Bedeutung des Phantaſiebildes zum Ausdruck. In Goethes Mailied z. B. enthalten die erſten drei Zeilen (Wie herrlich leuchtet Mir die Natur! Wie glänzt die Sonne!) nur Worte, durch die der inneren Anſchauung Gegenſtände in ihrer eigentlichen Bedeutung dargeboten werden. In der vierten Zeile dagegen (Wie lacht die Flur!) führt das Wort „lacht" unmittelbar eine ſymboliſche Bedeutung mit ſich. In dem erſten Falle verſchmilzt mit dem Wortſchall nur die eigentliche Bedeutungsvorſtellung, in dem zweiten verſchmilzt mit ihm zuerſt die eigentliche und auf Grund davon die uneigentliche Bedeutung. In dem zweiten Falle könnte man ſich ſonach der Formel SW + BV + bv bedienen. In beiden Fällen ſchließt ſich nun an das Wort das Phantaſiebild an: es ſtehen mir leuchtende Natur, glänzende Sonne, froh ausſehende Fluren vor dem inneren Auge.[1]) Dieſe inneren Anſchauungen treten infolge der ſchon mit den Worten verſchmolzenen eigentlichen Bedeutungsvorſtellungen ſofort auch ihrerſeits als mit dieſen Vorſtellungen verſchmolzen auf. Nur iſt der Unterſchied vorhanden, daß in dem zweiten Fall („lachende Flur") auch die ſymboliſche Einfühlung in das Phantaſiebild ſchon durch das Wort, das ja eben ſelbſt ſchon ſymboliſche Bedeutung hat, angeregt und in Gang geſetzt iſt, während in dem erſten Falle die ſymboliſche Einfühlung noch nicht durch das unmittelbare Wort eingeleitet iſt, ſondern nur auf Grund von Gefühlen entſtehen kann, die ſich im Anſchluß an Wort und Phantaſiebild in uns entwickeln. Die leuchtende Natur und die glänzende Sonne erfahren ihre ſymboliſche Einfühlung lediglich auf Grund unſerer Gefühle, die im Anſchluß an die Vereinigung von Wort und innerer Anſchauung entſtehen. Das heißt: leuchtende Natur, glänzende Sonne erhalten für meine Phantaſie nur und erſt infolge der eigentümlichen Belebung meiner Gefühle das Ausſehen jubelnder, jugendlicher Heiterkeit. Die lachende Flur dagegen erhält

[1]) An einer ſpäteren Stelle (im fünften Kapitel des dritten Buches) wird ſich zeigen, daß man nicht ſo einfach und grob von den Phantaſiebildern in der Dichtung reden darf. Doch wird durch dieſe nicht völlig zutreffende Ausdrucksweiſe das hier zu Erweiſende nicht geſchädigt.

ihre ſymboliſche Stimmungsbedeutung ſchon unmittelbar durch den in dem Wort „lacht“ enthaltenen ſymboliſchen Hinweis. Es würde Sache der Poetik ſein, dieſe verwickelten Vorgänge weiter zu verfolgen.

Formelhafte Bezeichnungen.

3. An der mit Bedeutungsvorſtellung verſchmolzenen Anſchauung ſetzt ſich nun alſo die ſymboliſche Einfühlung ins Werk. Wir wiſſen bereits: in ihr können entweder Empfindungen und Empfindungsreproduktionen oder Erfahrungskenntniſſe oder beides als Mittelglied auftreten; aber es gibt auch unmittelbare Einfühlung, die nun wieder entweder rein für ſich vorkommen oder auch ſich mit jenen anderen Möglichkeiten verbinden kann. An (SW + BV) kann ſich die ſymboliſche Stimmung (St) entweder unmittelbar anſchließen oder erſt durch Vermittlung von Leibesempfindungen (LE) oder von Erfahrungswiſſen (EW). Abgeſehen von den gemiſchten Fällen hätten wir alſo folgende drei Formeln: für die unmittelbare Stimmungsſymbolik die Formel: (SW + BV) + St; für die leiblich vermittelte: (SW + BV) + (LE + St); für die aſſoziative: (SW + BV) + (EW + St).

Aſſoziation nach Ähnlichkeit.

4. Hier fragt es ſich nun vor allem: in welcher Weiſe iſt die Aſſoziation nach Ähnlichkeit und die Aſſoziation nach Bewußtſeinsnachbarſchaft an dem Zuſtandekommen der ſymboliſchen Einfühlung beteiligt? Nach dem, was über das Verhältnis der eigentlichen Einfühlung zu dieſen beiden Formen der Aſſoziation geſagt wurde (S. 240 ff.), kann ich mich hier kurz faſſen.

Im allgemeinen wird man behaupten dürfen, daß in der ſymboliſchen Einfühlung die Aſſoziation nach Ähnlichkeit von bedeutend größerer Verbreitung und Wichtigkeit iſt als auf dem Gebiete der eigentlichen Einfühlung. Dabei ſehe ich vollſtändig von jener Teilnahme der Ähnlichkeitsaſſoziation ab, von der ich oben (S. 241 f.) ausführte, daß ſie überall vorkomme, wo ſich Aſſoziation nach Bewußtſeinsnachbarſchaft an eine ſinnliche Wahrnehmung knüpft. Auch hier müſſen, ſobald ſich an die ſinnliche Wahrnehmung vermöge Bewußtſeinsnachbarſchaft der ſymboliſche Gefühlsgehalt knüpfen ſoll, zuvor durch die neue ſinnliche Wahrnehmung diejenigen ihr ähnlichen Vorſtellungsgebilde reproduziert worden ſein, mit denen eben der ſymboliſche Gefühlsgehalt vermöge Bewußtſeinsnachbarſchaft von den früheren Wahrnehmungen her verbunden iſt. Hiervon alſo ſehe ich gänzlich ab. Hier intereſſiert uns die Frage, inwieweit der ſymboliſche Gefühlsgehalt ſelbſt ſich vermöge Ähnlichkeit mit der neuen ſinnlichen Wahrnehmung zuſammenfindet.

Ich lenke mein Augenmerk zunächſt auf die Verſchmelzung der ſinnlichen Wahrnehmung — und zwar in dem gefüllten Sinne von (SW + BV) — mit den ſymboliſchen Empfindungsreproduktionen. Wenn mit der Säule oder Tanne die Bewegungsempfindung des Sichſtreckens, mit den Einſchnürungen zwiſchen Fuß und Bauch eines Gefäßes die Spannungsempfindung des Sichzuſammenziehens, mit den im Winde bewegten Ähren oder Gräſern die Empfindung des Sichwiegens verſchmilzt, ſo liegt Aſſoziation nach Ähnlichkeit zu Grunde. Zu den Geſichtswahrnehmungen geſellen ſich Bewegungsempfindungen, die zu ſolchen Bewegungsentladungen gehören, die den Linien an den geſehenen Geſtalten einigermaßen ähnlich ſind. Und ebenſo komme ich auf Aſſoziation nach Ähnlichkeit, wenn ich die Verſchmelzung der Farben mit Taſt-, Temperatur- und anderen Empfindungen betrachte. Wenn ſich mir mit gewiſſen Farben die Empfindung des Weichen oder Harten, Leichten oder Schweren, Kalten oder Feurigen verknüpft, ſo weiß ich dies nicht anders zu deuten als ſo, daß durch die Farbenempfindung eine ihr durch dunkle Analogie naheſtehende Taſt- oder Temperaturempfindung erweckt wird. Und auch die Töne geben zu derſelben Überlegung Anlaß. Wenn ſich mit einem gewiſſen Rhythmus die Spannungsempfindungen ſcharfen, ruckweiſen Fortſchreitens, mit einem anderen Empfindungen des Sichdehnens und Wiegens verbinden, ſo iſt die Aſſoziation nach Ähnlichkeit nicht zu verkennen. Den Tonempfindungen geſellen ſich Bewegungsempfindungen zu, die zu ſolchen Bewegungsentladungen gehören, die mit den vernommenen Tonfolgen eine unverkennbare Analogie aufweiſen. Und noch mehr liegt die Ähnlichkeitsaſſoziation auf der Hand, wenn uns Töne den Eindruck des Emporſchwebens oder Hinabſtürzens, des Weichen oder Harten, Glatten oder Rauhen, Warmen oder Kalten machen.

Hereinſpielen von Aſſoziation nach Bewußtſeinsnachbarſchaft.

Ich will nun nicht behaupten, daß bei der eben behandelten Verſchmelzung die Aſſoziation der anderen Art völlig ausgeſchloſſen ſei. Sie kann inſofern mitſpielen, als es zur Gewohnheit geworden ſein kann, daß zwei durch Ähnlichkeit zuſammengehörige Bewußtſeinsvorgänge — z. B. blaue Farbe und kühler Eindruck, Rhythmus des Adagio und Eindruck des Sichdehnens und Wiegens — miteinander verknüpft werden. Sobald Ähnlichkeitsaſſoziationen uns geläufig geworden ſind, wirkt neben Ähnlichkeit auch die Verkettung durch Bewußtſeinsnachbarſchaft. Dies gilt, wie von allen Ähnlichkeitsaſſoziationen, ſo natürlich auch von denen, die zwiſchen ſinnlicher

Wahrnehmung und ſymboliſchen Empfindungsreproduktionen ſpielen. Und wie überall ſonſt, ſo gilt auch hier, daß hierdurch die Ähnlichkeitsaſſoziation nicht aufgehoben wird. Sie iſt vielmehr das Anfängliche und Urſprüngliche. Nur durch die Häufigkeit ihres Vollzuges geſchieht es, daß die Bewußtſeinsinhalte, die ſich urſprünglich vermöge der Ähnlichkeit zuſammenfanden, ſich weiterhin in ſteigendem Maße ſchon durch die Tatſache des Zuſammengeweſenſeins zueinander geſellen.

Weitere Wirkſamkeit der Aſſoziation nach Ähnlichkeit.

5. Ich betrachte jetzt das Hinzutreten der Stimmungen und Gefühle zu den mit ſymboliſchen Empfindungen verſchmolzenen ſinnlichen Wahrnehmungen. Bei Tanne und Turm verſchmilzt mit den ſtraffen Streckungsempfindungen das Gefühl des Stolzen, Kühnen, Siegreichen; beim Adagio mit den Empfindungen des ſanften, wiegenden, gedehnten Auf und Nieder das Gefühl ſchmelzender Sehnſucht, weicher Klage, ſchmerzlicher Träumerei; bei bläulichem Geſamtton eines Gemäldes mit der Empfindungsreproduktion des leiblich Kühlen die Stimmung vornehmer Zurückhaltung und gedämpften Lebens. Es fragt ſich nun, welche Rolle hierbei die Aſſoziation nach Ähnlichkeit ſpielt.

Wenn ſich der Empfindung ſtraffen Streckens und Sichemporrichtens Gefühle des Kühnen und Stolzen, der Empfindung des Sichwiegens und Dehnens Gefühle ſentimentaler Art, der Empfindung des Kühlen Gefühle der vornehmen Zurückhaltung zugeſellen, ſo liegt die Ähnlichkeit des jeweiligen erſten und zweiten Gliedes auf der Hand; und ſo bietet ſich ungezwungen die Annahme dar, daß die leibliche Empfindung das Hinzutreten der innerlich verwandten geiſtigen Haltung bedinge.

Aber noch in anderer Richtung ſcheint ſich hierbei die Ähnlichkeitsaſſoziation geltend zu machen. Wir haben uns den Vorgang nicht ſo vorzuſtellen, als ob die Ähnlichkeitsaſſoziation lediglich zwiſchen der ſinnlichen Wahrnehmung und der ſymboliſchen Leibesempfindung (zwiſchen [SW + BV] und LE) und zwiſchen der ſymboliſchen Leibesempfindung und der ſymboliſchen Gemütsſtimmung (zwiſchen LE und St) ſpielte; ſondern bei dem Ineinander des ganzen Vorganges wird das vermittelnde Glied, die ſymboliſche Empfindungsreproduktion, wohl die Bedeutung haben, daß durch dieſe Vermittlung ſich auch zwiſchen der ſinnlichen Wahrnehmung und der ſymboliſchen Gemütsſtimmung, alſo zwiſchen den beiden entfernteren Gliedern, Ähnlichkeitsaſſoziation geltend macht. Indem die ſymboliſche Empfindungs-

reproduktion eintritt, iſt nun auch die ſinnliche Wahrnehmung ſelbſt in die Lage gebracht, das entſprechende ſymboliſche Gefühl durch Ähnlichkeit gleichſam heranzuziehen. Es iſt alſo das ſymboliſche Gefühl nicht nur mit der vermittelnden Empfindungsreproduktion, ſondern auch mit der den Anfang bildenden ſinnlichen Wahrnehmung vermöge Ähnlichkeitsaſſoziation verknüpft.

Ich meine alſo: das Gefühl des Kühnen und Stolzen aſſoziiert ſich vermöge Ähnlichkeit nicht nur zu der Empfindung ſtraffen Sichemporreckens; ſondern wenn einmal dieſe Empfindung eingetreten iſt, dann iſt auch die Geſichtswahrnehmung der gerade aufſteigenden, von der Erde in die Lüfte gehenden Linie des Baumes oder Turmes jenem Gefühl des Kühnen und Stolzen näher gebracht, und es macht ſich alſo auch von der Geſichtswahrnehmung aus Ähnlichkeitsaſſoziation nach dem geiſtigen Endgliede hin geltend. Und das Gleiche wird auch von den beiden anderen Beiſpielen zu ſagen ſein.

Hereinſpielen von Aſſoziation nach Bewußtſeinsnachbarſchaft.

Hiermit ſoll nun wieder keineswegs in Abrede geſtellt ſein, daß auch die andere Art von Aſſoziation in dem betrachteten Vorgange zu Worte komme. Um bei dem erſten Beiſpiele zu bleiben: die Empfindung des ſtraffen Sichemporſtreckens iſt in uns ohne Zweifel ſchon oft mit dem Gefühl des Kühnen, Siegreichen und Stolzen verbunden geweſen. Es ſteht alſo nichts der Annahme entgegen, daß bei der Verknüpfung dieſes Gefühls mit jener Empfindung ſich mehr oder weniger auch die gewohnte Bewußtſeinsnachbarſchaft von Einfluß erweiſe. Ebenſo könnte man ſagen: wir haben in uns ſchon oft die Erfahrung gemacht, daß wir bei ſehnſüchtigen, weichen, träumenden Stimmungen Empfindungen leiblichen Sichwiegens und Dehnens hatten, und daß wir bei gedämpften, zurückhaltenden Gefühlen etwas von leiblicher Kühle ſpürten. Und ſo könnte es ja immerhin ſich ſo verhalten, daß auch in dieſen Beiſpielen die Tatſache des häufigen Zuſammengeweſenſeins im Bewußtſein die Verknüpfung in gewiſſem Grade mit beſtimme. Doch ſo hoch man auch den Anteil dieſer zweiten Aſſoziation in Anſchlag bringt, ſo ſcheint mir nicht zweifelhaft zu ſein, daß in dieſem ganzen Vorgang der Verſchmelzung von Sinneswahrnehmung, ſymboliſcher Empfindungsreproduktion und ſymboliſchem Gefühl die Ähnlichkeitsaſſoziation die entſcheidende und ausſchlaggebende Bedeutung für ſich in Anſpruch nehmen darf.

Unmittelbare ſymboliſche Einfühlung:

6. Wenden wir uns nun zur Betrachtung des unmittelbaren ſymboliſchen Einfühlens, ſo bedarf es nicht vieler Worte, um zu zeigen, daß hier Aſſoziation nach Ähnlichkeit vorliegt. Ich kann mich hierbei

auf das berufen, was ich über dieſen Gegenſtand ſchon gelegentlich der eigentlichen Einfühlung geäußert habe (S. 243). Ähnlichkeitsaſſoziation.

Wenn mir Farben den Eindruck des Heiteren oder Trübſeligen, des Zarten oder Kraftvollen, des Schüchternen oder Frechen machen, ſo liegt optiſche Einfühlung vor. Die Einfühlung bedarf hier weder der Vermittlung durch ſymboliſche Empfindungsreproduktionen, noch durch beſondere Erfahrungskenntniſſe. Hiermit iſt auch ſchon geſagt, daß hier die Hinzugeſellung der Gemütsſtimmung zu dem ſinnlichen Farbeneindruck auf Ähnlichkeitsaſſoziation beruht. Wenn uns aus Tizians Farben freudige Lebensbejahung, aus denen Rembrandts ein düſter erhabener Geiſt, aus denen Watteaus ein zarter Frohſinn, aus Rubens Farben eine kühne Kraft zu ſprechen ſcheint, ſo hat ſich hier überall zu der Farbenempfindung eine Stimmung geſellt, die mit ihr durch das Band dunkler, aber ſicher fühlbarer Analogie verknüpft iſt.

Und etwas Ähnliches gilt von der akuſtiſchen Einfühlung. Wenn gewiſſe Tonfolgen mutig und feurig, andere ſanft und andächtig klingen, ſo bedarf es hier ebenſowenig, wie bei den ſoeben aus dem Farbenreich entnommenen Fällen, irgendwelcher Zwiſchenglieder. Eine gewiſſe Melodie hat rein ihrem Gehörseindrucke nach eine unverkennbare Verwandtſchaft mit ſanften, eine andere mit mutigen Stimmungen.

Im beſonderen wäre es gekünſtelt und unzureichend, zu ſagen, daß die optiſche und akuſtiſche Einfühlung deswegen ſcheinbar ſei, weil ſie ſich in Wahrheit überall in aſſoziative Einfühlung auflöſe. Dies würde bedeuten, daß eine Melodie uns nur darum ſanft oder mutig klinge, weil wir bei verſchiedenen Gelegenheiten ſanfte oder mutige Vorgänge und Menſchen von derartigen Tonfolgen begleitet gefunden haben, und daß gewiſſe Farben uns nur darum heiter oder düſter ausſehen, weil wir bei vielen Gelegenheiten heitere oder düſtere Vorgänge und Menſchen mit derartigen Farben verbunden angetroffen haben. Die Aſſoziation nach Bewußtſeinsnachbarſchaft kann ſich zwar mit optiſcher und akuſtiſcher Einfühlung verbinden, iſt aber nicht im ſtande, die Aſſoziation nach Ähnlichkeit zu erſetzen.

Schon aus dem zuletzt Bemerkten geht hervor, daß die Aſſoziation nach Bewußtſeinsnachbarſchaft in der ſymboliſchen Einfühlung vor allem dort vorkommt, wo dieſe Einfühlung auf Erfahrungswiſſen beruht. In der „aſſoziativen“ Einfühlung führt dieſe Art der Aſſoziation die Herrſchaft. Dies liegt derart auf der Hand, daß darüber kein Wort verloren zu werden braucht.

Die aſſoziative Einfühlung iſt innerhalb der Symbolik der untermenſchlichen Formen von weiter Verbreitung. Dies ging aus dem letzten Kapitel zur Genüge hervor. Trotzdem darf behauptet werden, daß, wie in der eigentlichen Einfühlung die Aſſoziation nach Bewußtſeinsnachbarſchaft, ſo auf dem Gebiete der ſymboliſchen Einfühlung die Ähnlichkeitsaſſoziation die überwiegende Bedeutung für ſich in Anſpruch nehmen darf.

Vergeiſtigungsunterſchiede in der ſymboliſchen Einfühlung.

7. Die ſymboliſche Einfühlung kann eine ſehr verſchiedene Vergeiſtigung und Vertiefung des äſthetiſchen Gegenſtandes bedeuten. Die ſymboliſchen Gefühle, die ſich, mit oder ohne Zwiſchenglied, an die ſinnliche Wahrnehmung knüpfen, beziehen ſich in dem einen Falle nur auf das Nächſtliegende, Einfachſte, Schlichteſte; in anderen Fällen führt die ſymboliſche Aſſoziation zu verwickelterem, ungewöhnlicherem, vorausſetzungsreicherem inneren Erleben hin. Und noch in einer anderen Richtung ergeben ſich Unterſchiede: je nachdem nämlich ſich die ſymboliſchen Gefühle in dem einen oder anderen Grade auf das Große, Ideale, Menſchheitliche, Göttliche hin ausweiten, alſo, um den früher (S. 210) eingeführten Ausdruck zu gebrauchen, die Geſtalt von „Weltgefühlen“ annehmen.

Am deutlichſten und reichſten entfaltet zeigen ſich dieſe beiden Arten von Unterſchieden wohl auf dem Gebiete der Töne. Während eine gewiſſe Melodie einfach nur unſchuldig-fröhlich klingt, ſpricht aus einer anderen ein aus dunklen Gründen emportauchender und wieder in ſie zurückſinkender Frohſinn, ein Frohſinn auf ſchwankender, zweifelnder, ungläubiger Grundlage, ein gedämpfter, entſagungstrüber Frohſinn. Jenen einfachen Frohſinn findet man ſo häufig bei Mozart, dieſe verwickelteren Formen ſind beiſpielsweiſe für Brahms charakteriſtiſch. Wer den unübertrefflich ſeelenvollen Vortrags- und Geſangskünſtler Wüllner hört, wird zur Einfühlung einer fein verwickelten, vielſchichtigen Innerlichkeit veranlaßt. Und ebenſo begegnen wir der zweiten Art des Unterſchiedes überall in der Tonkunſt. Gewiſſe Tonſchöpfungen fordern uns im höchſten Grade dazu auf, in ihren Tönen Gefühle im großen Stil und aus der Tiefe her, ein heldenhaftes Erleben der Schmerzen und Seligkeiten, der Kämpfe und Siege, der Widerſprüche und Harmonien des Daſeins verkörpert zu finden. Wir hören aus den Tonwelten einen kämpfenden, klagenden, ſiegenden, träumenden, entſagenden, jubelnden, immer aber mitten in den Lebens- und Weltmächten ſtehenden Helden. Es geht durch die Muſik der Atem von Menſchheits-, Natur- und Weltſeele. Wer hat ſich nicht ſchon durch

Meiſter wie Beethoven und Wagner zu dem Gefühl ſolcher Weiten und Tiefen bringen laſſen! Aus einem Meiſter wie Haydn dagegen hören wir in der Regel ein Erleben, das anmutig in den bunten Vordergründen des Daſeins ſpielt. Zu den Schriftſtellern, die die Wirkung der Muſik auf die Weltgefühle in erhabenen Worten geprieſen haben, gehört auch Jean Paul. Da dies wenig bekannt iſt, ſo ſetze ich in die Anmerkung die Hauptſtellen, an denen ſich die Bedeutung der Töne für unſer Fühlen bei ihm ausgeſprochen findet.[1])

Aber auch in anderen Künſten zeigen ſich dieſe Unterſchiede. Von Rembrandts Radierung der Landſchaft mit den drei Bäumen erhalten wir nicht nur den Eindruck des Ernſten, ſondern mehr: es ſpricht aus ihr eine aufgeregt kämpfende, drohend widerſpruchsvolle, faſt tragiſche Grundſtimmung. Die ſymboliſche Einfühlung ſteigert ſich hier zu einer ganz beſonders weitgehenden Vergeiſtigung. In den meiſten Fällen kommt es bei Landſchaften nur zu dem Eindruck des Ernſten, Schwermütigen u. dgl. Und auch nach der heiteren Seite findet zuweilen eine ähnliche Steigerung ſtatt: es gibt Landſchaften, die den Eindruck dithyrambiſchen Überſchwanges, einer unausſchöpfbar üppigen, urkräftig zeugenden Natur machen. In dieſe Richtung wird die Einfühlung durch die Landſchaften von Rubens gewieſen. Oder man vergegenwärtige ſich die Landſchaften Millets, Böcklins, Thomas, Segantinis: ſo verſchiedenartig ſie auch wirken, ſo haben ſie doch dies Gemeinſame, daß durch ſie die Einfühlung einen weit über das Gewöhnliche hinausgehenden Schwer- und Tiefgehalt empfängt.

Nochmals die beiden Arten der Aſſoziation.

8. Wovon hängt denn nun, ſo kann man weiter fragen, dieſe Vertiefung, Ausweitung, Vergeiſtigung der ſymboliſchen Einfühlung ab? Es kommt dabei vor allem auf die Ähnlichkeitsaſſoziation an. Die Formen, Farben, Töne müſſen derart gewählt, verknüpft und behandelt ſein, daß vermöge Ähnlichkeit aus unſerem zur Verfügung ſtehenden Gefühlsſchatze nicht bloß gewöhnliche und oberflächliche, ſondern auch gehaltvolle, eigenartige, auf Menſchenſchickſal, Lebenslauf, Daſeinsfragen ſich beziehende Erregungen ins Bewußtſein hinaufgehoben werden. Vergleicht man beiſpielsweiſe die Tonwerke Mendelsſohns mit denen Beethovens oder Berlioz, ſo kann keine Frage ſein, daß die Tonverknüpfungen jener bei weitem nicht ſo geeignet ſind, ver-

[1]) JEAN PAUL, Unſichtbare Loge im 4. Sektor. — Hesperus im 28. Hundspoſttag (3. Oſterfeiertag). — Flegeljahre im 25. Kapitel. — Levana im 5. Kapitel des 3. Bruchſtücks.

möge Ähnlichkeitsaſſoziationen unſer Gefühlsleben in ſeine Tiefe hinein zu erregen wie die von Beethoven oder Berlioz geſchaffenen Tongruppierungen.

Doch auch die Aſſoziation nach Bewußtſeinsnachbarſchaft iſt an der Vergeiſtigung der ſymboliſchen Einfühlung beteiligt. Wenn z. B. Ruysdaels Judenkirchhof uns mit ſo gedankenvoller, faſt philoſophiſcher Schwermut erfüllt, ſo wirken dabei insbeſondere die Grabmäler mit. Ihr Anblick verbindet ſich mit dem Gefühl der Vergänglichkeit. Dies geſchieht durch Aſſoziation nach Bewußtſeinsnachbarſchaft. Und das Vergänglichkeitsgefühl wird dann in die ganze Haltung und Färbung der Landſchaft eingefühlt. Oder es kann eine Hütte, ein hervorguckendes Dach die Stimmung des Traulichen und Friedevollen in einer Landſchaft bedeutend erhöhen. Hütte, Dach erinnern uns an die ſo oft in Zuſammenhang mit ihnen gehegten Gefühle, und dieſe verſchmelzen dann mit der ganzen Landſchaft.

Natürlich wird hier überall für die Beurteilung der in Frage kommenden Aſſoziationen nicht die leere, ſinnloſe, ſondern die mit der Bedeutungsvorſtellung verſchmolzene Sinneswahrnehmung (alſo SW + BV) als Anknüpfungspunkt und Grundlage vorausgeſetzt.

Eigentümliche Stellung der Dichtung.

9. Die Dichtung nimmt, wie wir ſchon vom vorigen Kapitel her wiſſen (S. 280 ff.), rückſichtlich der Mittel, durch welche die ſymboliſchen Empfindungen und Gefühle herbeigeſchafft werden, eine eigentümliche Stellung ein. Der Dichter wendet überaus häufig beſondere Worte an, um in dem Leſer die ſymboliſchen Empfindungen und Gefühle entſtehen zu laſſen, die mit den inneren Anſchauungen verſchmolzen werden ſollen. An der eben angeführten Stelle waren Beiſpiele für derart hervorgerufene ſymboliſche Empfindungen gebracht worden. Aber es pflegen beſondere Worte auch für das Hervorrufen der ſymboliſchen Gefühle angewandt zu werden.

Ich ſchlage z. B. Eichendorff auf und ſuche auf gut Glück in ſeinen Gedichten. Da finde ich auf wenigen Seiten folgendes: „Die Erde bebt vor Wonne.“ — „Kühn nach oben greift aus Nacht Waldespracht.“ — „Wie ein Feenland von Träumen ruht die wunderbare Nacht.“ — Von den Talestiefen heißt es, daß „in ahnendem Schweigen ſich alle ſo neigen mit Ähren und Zweigen“. — Die ſchlanken Wolkenfrauen ziehen „wie geheime Gedanken“. — „Der buhleriſche Wind.“ — „Durchs ungewiſſe Blau“ lächelt „die Sonne verſchlafen“. — Die Nachtigallen ſchlagen, „als wollten ſie was ſagen von der alten, ſchönen Zeit“. — Der Lenz „grüßt mit Glanz und friſchem Klang“. Jedermann

erkennt ſofort die Worte, die dazu dienen, dem einfühlenden Leſer die ſymboliſchen Gefühle zu geben. Oft ſind es viele Verſe, die das Gefühl zum Ausdruck bringen, mit dem eine Naturgeſtalt zu beſeelen iſt.

Doch geſchieht es ebenſo oft, wenn nicht noch öfter — wenigſtens in der Lyrik —, daß die ſymboliſchen Gefühle ohne beſondere Worte rein nur durch die anſchauliche Beſchreibung erweckt werden. So wenn es heißt („Frühlingsgruß"): Es ſteht ein Berg in Feuer, In feurigem Morgenbrand, Und auf des Berges Spitze Ein Tannenbaum überm Land. Oder im Gedicht „Abendlandſchaft": Der Hirt bläſt ſeine Weiſe, Von fern ein Schuß noch fällt, Die Wälder rauſchen leiſe Und Ströme tief im Feld. Nur hinter jenem Hügel Noch ſpielt der Abendſchein — die beiden folgenden Verſe (O hätt' ich, hätt' ich Flügel, Zu fliegen da hinein!) drücken dann einen Sehnſuchtswunſch des Dichters aus. Beſonders bei Konrad Ferdinand Meyer finden ſich viele Gedichte, in denen Natur und Vorgänge lediglich nach ihrer Außenſeite gezeichnet ſind, und die doch den Leſer zu kraftvoller ſymboliſcher Einfühlung auffordern. Man leſe etwa die Gedichte „Schwarzſchattende Kaſtanien", „Erntegewitter" oder auch „Schillers Beſtattung", „Die toten Freunde". Auch Heine hat manche derartige Gedichte (z. B. Das iſt ein ſchlechtes Wetter, Es regnet und ſtürmt und ſchneit).

Nur in dieſem zweiten Fall kann von Aſſoziation in unſerem Sinne die Rede ſein. In dem erſten Falle dagegen findet die Hinzufügung der ſymboliſchen Stimmung durch eine neue Phantaſieanſchauung ſtatt. Dies iſt weder Aſſoziation nach Ähnlichkeit, noch nach Bewußtſeinsnachbarſchaft. Natürlich kommt es nun auch vor, daß dasſelbe Wort dem inneren Anſchauen das Bild und dem Fühlen einen ausdrücklichen Inhalt gibt. Ich unterlaſſe es, für dieſen gemiſchten Fall Beiſpiele zu bringen.

Die ſtimmungsſymboliſche Illuſion.

10. Über die Verſchmelzung zwiſchen den Gliedern der ſymboliſchen Einfühlung brauche ich nicht beſonders zu handeln. Denn was im vorletzten Kapitel über die Verſchmelzung geſagt iſt (S. 244 f.), läßt ſich leicht auf die Beſonderheit der ſymboliſchen Einfühlung anwenden. Aus demſelben Grunde brauche ich auch über das Intuitive und die Projektion in der ſymboliſchen Einfühlung mich nicht beſonders zu äußern. Dagegen führt die ſymboliſche Einfühlung eine eigentümliche Illuſion mit ſich, die betrachtet zu werden verdient. Soweit die ſtimmungsſymboliſche Einfühlung reicht, ſoweit erſtreckt ſich eine

eigentümliche Art der Illuſion. Ich will ſie kurz die ſtimmungsſymboliſche Illuſion nennen.

Die Gefühlsbeſeelung, die durch die ſymboliſche Einfühlung entſteht, iſt durchweg Illuſion, mag es ſich um Kunſtgebilde oder Naturgegenſtände handeln. Überall ſind es untermenſchliche Geſtalten, die durch die ſymboliſche Einfühlung mit menſchenähnlichen Stimmungen ausgefüllt werden. Die hier entſpringende Illuſion beſteht alſo darin, daß untermenſchliche Geſtalten, einerlei ob ſie uns von der Kunſt oder von der Natur dargeboten ſind, von uns ſo betrachtet werden, als ob ſie menſchliche Geſtalten wären. Mag die Baumgruppe gemalt oder in der wirklichen Landſchaft vorhanden ſein: in jedem Fall iſt es Illuſion, daß die Baumgruppe Heiterkeit oder Ernſt, Wehmut oder Geſundheit, edle Kraft oder weiche Hingebung in ſich trägt. Mögen mir ſehnſuchtsvolle, träumeriſche, zornige, wütende Töne aus der Natur oder aus der Kunſt entgegentönen: immer iſt es Illuſion, daß in den Tönen jene Stimmungen und Leidenſchaften leben. Hier entſpringt alſo die Illuſion, ſoweit ſie die Kunſt betrifft, nicht im Hinblick äuf die Kunſtwerke als wirkliche Dinge, ſondern im Hinblick auf die Formen, in denen ſich die Kunſtwerke darbieten.

In der ſich an die eigentliche Einfühlung knüpfenden Illuſion, von der oben (S. 252 f.) die Rede war, lag die Sache anders. Wenn ich den marmornen Apollo in eigentlicher Einfühlung beſeele, liegt eine Illuſion vor im Hinblick auf das wirkliche, ſtoffliche Ding, das den Apollo bedeutet. Die Form dagegen, die dieſes Ding hat, gibt zu dieſer Illuſion keinen Anlaß. Denn die Form dieſes marmornen Dinges iſt eben menſchlich, und den Menſchen wird mit Recht eine Seele zugeſprochen. In dem gegenwärtigen Falle dagegen entſteht die Illuſion im Hinblick auf die Form der Kunſtwerke. Wenn wir das gemalte Wieſengrün mit der Illuſion anſehen, als ob in ihm friſches, geſundes Leben atme, ſo beruht dieſe Illuſion nicht darauf, daß die Wieſe hier aus Öl- oder Waſſerfarbe beſteht, ſondern vielmehr darauf, daß die ſtofflichen Farben hier die Form einer Wieſe annehmen. Nicht der untermenſchliche Charakter der Farbſtoffe, ſondern der untermenſchliche Charakter der durch ihre Formung dargeſtellten Wieſe iſt es, worauf die ſtimmungsſymboliſche Illuſion beruht. Dieſe Illuſion ergibt ſich alſo nicht mit Rückſicht auf die Kunſtwerke als ſtoffliche Dinge, ſondern mit Rückſicht auf die Formen, die an den Stoffen, aus denen die Kunſtwerke beſtehen, hervortreten.

Oder denken wir an die Baukunſt. Was an einem Bauwerk ſtimmungsſymboliſch beſeelt wird, iſt nicht der ſchwere, maſſige Stoff, nicht Steine, Ziegel, Holz, ſondern die aus Linien und Flächen beſtehende Form, die räumliche Oberfläche in ihrer Gliederung. Die ſtimmungsſymboliſche Illuſion kommt daher auch hier nicht mit Rückſicht auf die untermenſchliche Natur von Stein, Ziegel, Holz, ſondern mit Rückſicht auf die untermenſchliche Natur der Raumformen zu ſtande. Und das Gleiche ließe ſich von der Tonkunſt zeigen. Nicht die tönenden Stoffe, ſondern die Töne als ſinnliche Formen kommen für die ſtimmungsſymboliſche Illuſion in Betracht.

Nun iſt freilich nicht zu leugnen, daß an der Kunſt dieſe ſtimmungsſymboliſche Illuſion noch durch den Umſtand verſtärkt wird, daß außerdem noch die Stoffe, aus denen das Kunſtwerk beſteht, untermenſchlicher Art ſind. Dieſe Verſtärkung kommt aber auf Rechnung des Weſens der Kunſt, hat alſo für die Naturgeſtalten keine Gültigkeit. Jene ſtimmungsſymboliſche Illuſion dagegen bezieht ſich auf alles Untermenſchliche, mag es Kunſt- oder Naturform haben.

Fünfzehntes Kapitel.

Illusion und Phantasie im ästhetischen Betrachten.

Die ästhetische Illusion: ein vielgestaltiges Gebiet.

1. Die Bedeutung der Illusion in dem ästhetischen Verhalten kann erst im folgenden Hauptabschnitt, bei Betrachtung der ästhetischen Normen, völlig klar werden. Doch wird es gut sein, schon hier die entscheidenden Gesichtspunkte, unter die die ästhetische Illusion fällt, mit Vorwegnahme der Ergebnisse einiger späterer Erörterungen festzustellen.

Illusion findet im ästhetischen Verhalten in verschiedenen Richtungen statt: teils in allgemein geltender Weise, sodaß alle Gebiete des Ästhetischen davon betroffen werden, teils lediglich mit Rücksicht auf ein bestimmtes weiteres oder engeres Gebiet. Es kommt also vor allen Dingen darauf an, die verschiedenen weitesten, weiten und engeren Bedeutungen der Illusion und ihr verwickeltes Zugleich- und Nichtzugleichstattfinden genau zu ermitteln. Hierfür ist es nötig, streng auf den Inhalt des Scheines zu achten, auf den sich jedesmal die Illusion erstreckt. Worin besteht der Schein — so haben wir zu fragen —, an den wir so glauben, als ob er eine Wirklichkeit wäre?

Die Lehre von der ästhetischen Illusion ist gerade in neuester Zeit viel behandelt worden. Dennoch herrscht hierin noch lange nicht volle Klarheit, vor allem weil die mannigfaltigen Richtungen, in denen Illusion zu stande kommt, weder gehörig auseinandergehalten, noch in ihrem verschiedenen Werte für den ästhetischen Eindruck gehörig gewürdigt werden. Und diese Mängel wieder hängen teils mit gewissen ästhetischen Einseitigkeiten, teils mit mangelhafter psychologischer Grundlegung zusammen. Namentlich bei Konrad Lange werden verschiedene Richtungen der Illusion, die unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten und in ganz verschiedenen psychologischen Zusammenhängen entspringen und von verschiedenartigem ästhetischen Werte sind, einfach

nebeneinander hingeſtellt und wie gleichwertig behandelt, anſtatt daß ſie in das verwickelte Gefüge des äſthetiſchen Vorganges unter der gehörigen Ausdehnung und Einſchränkung ihres Berechtigungsfeldes hätten eingegliedert werden müſſen.[1]) Von eindringender Schärfe iſt die Behandlung der äſthetiſchen Illuſion bei Groos.[2]) Aber auch bei Groos kommt die Illuſion weder nach ihrer Mannigfaltigkeit, noch nach Seite der übergreifenden Einheit zu ihrem vollen Recht. Faſt ablehnend ſteht der äſthetiſchen Illuſion Wundt gegenüber.[3]) Ich finde im Gegenteil das äſthetiſche Verhalten voll von Illuſion.

Stimmungsſymboliſche Illuſion.

2. Untermenſchlichen Geſtalten haftet der Schein menſchenähnlicher Beſeeltheit an. Hiermit iſt diejenige Illuſion bezeichnet, die ſich überall an die ſtimmungsſymboliſche Einfühlung knüpft. Ich habe ſie daher ſtimmungsſymboliſche Illuſion genannt (S. 298). Von ihr war im voranſtehenden Kapitel die Rede. Der Unterſchied von Natur und Kunſt kommt für ſie nicht in Betracht. Nur darf man, wenn man das Eigentümliche dieſer Illuſion feſtſtellen will, innerhalb des Kunſtgebietes durchaus nicht an das Stoffliche denken, woraus der Künſtler ſeine Geſtalten formt; ſondern es kommt für das Entſtehen dieſer Illuſion lediglich die untermenſchliche Geſtalt in Frage, die der Künſtler aus ſeinem Stoffe geformt hat. Die ſtimmungsſymboliſche Illuſion entſteht durch die Einfühlung in die untermenſchliche Geſtalt als ſolche. Beſonders Friedrich Viſcher beſchreibt an vielen Stellen das Weſen der ſtimmungsſymboliſchen Illuſion in treffender Weiſe.[4]) Des Wortes „Illuſion“ allerdings, das er für andere Fälle gern gebraucht, pflegt er ſich für dieſe Art der Illuſion nicht zu bedienen.[5])

---

[1]) Konrad Lange, Das Weſen der Kunſt, Bd. 1, S. 72—167. Er unterſcheidet die Anſchauungs-, die Gefühls- und Stimmungs- und die Kraft- und Bewegungsillusion.

[2]) Groos, Der äſthetiſche Genuß, S. 23 f., 213 f.

[3]) Wundt, a. a. O., Bd. 3, S. 192.

[4]) Friedrich Viſcher, Kritiſche Gänge. Neue Folge. Bd. 5, S. 138 ff. Altes und Neues. Neue Folge. S. 307 ff. Das Schöne und die Kunſt, S. 69 ff.

[5]) Ich halte es nicht für zweckmäßig, dieſe Art der Illuſion, wie Groos tut (a. a. O. S. 219), mit der Illuſion der Körperhaftigkeit in der Malerei zuſammenzukoppeln. Wiederum was Groos als Illuſion des Miterlebens unterſcheidet, ſcheint mir in der ſtimmungsſymboliſchen Illuſion oder — wie Groos ſich ausdrückt — in der „Illuſion des Leihens“ mitenthalten zu ſein. Sobald die Einfühlung in ſubjektiv betonter Weiſe ſtattfindet, kann die ſtimmungsſymboliſche Illuſion jene Form annehmen, wie ſie Groos als Illuſion des Miterlebens beſchreibt (a. a. O. S. 229 ff.).

Allgemeine Kunſt-illuſion.

3. Allen Kunſtwerken haftet der Schein an, als ob der Stoff, aus dem ſie gearbeitet ſind, in die Daſeinsform des Gegenſtandes, der in ihm zu künſtleriſchem Ausdruck gebracht iſt, aufgehoben wäre. Hiermit iſt diejenige Illuſion bezeichnet, die allen Kunſtgebilden ohne Ausnahme eigentümlich iſt. Ich nenne ſie kurz die allgemeine Kunſtilluſion.

Erſt an einer viel ſpäteren Stelle der Äſthetik wird uns der Zuſammenhang der Sache auf dieſe Illuſion hinführen: dort nämlich, wo von dem künſtleriſchen Schaffen die Rede ſein wird. Hier habe ich ſie nur kurz zu kennzeichnen, um Ordnung in der Lehre von der Illuſion zu ſchaffen.

Was die allgemeine Kunſtilluſion beſagt, iſt ein durchweg zugeſtandenes, faſt triviales Erlebnis. Trotzdem wird es nicht überflüſſig ſein, daraufhin die einzelnen Künſte an uns vorübergehen zu laſſen. Wer den betenden Knaben im Berliner Muſeum betrachtet, für den gewinnt die Bronze den Schein jugendlichen Lebens. Stehen wir vor Tizians Lavinia, ſo ſcheinen ſich die Ölfarben auf der Leinwand in ſüdlich blühende Weiblichkeit umzuwandeln. Und Dürers Tuſchpinſelzeichnung, die den Kopf des dreiundneunzigjährigen Alten darſtellt, blickt uns nicht wie ein Stück Papier, ſondern wie eine charakteriſtiſche Geſtaltung höchſter menſchlicher Betagtheit an. Leſe ich Molières Geizigen, ſo entſtehen in meiner Phantaſie im Anſchluß an die Worte Formen auf Formen. Dieſe Phantaſiegebilde ſind an ſich nicht im entfernteſten lebensfähige, auf ſich ruhende Menſchen. Doch nimmt der Phantaſieſtoff, wie dort Bronze, Leinwand, Papier, den Schein ſelbſtändigen Lebens an. Und ſehe ich Coquelin den Harpagon ſpielen, ſo hört er auf, dieſes Individuum Coquelin mit dieſen leiblichen und ſeeliſchen Eigenſchaften und dieſen Schickſalen zu ſein; Coquelin wächſt in den unwiderſtehlichen Schein von Harpagon hinein. Und ſo iſt es auch in der Muſik: die Klänge, aus denen Beethovens D-dur-Konzert beſteht, hören auf, bloße Schalläußerungen der Geige und der begleitenden Inſtrumente zu ſein, ſondern ſtellen ſich uns mit dem zwingenden Scheine von Stimmungswelten dar. Nur mit Baukunſt und Kunſthandwerk verhält es ſich etwas anders: hier ſtellt ſich die von den Kunſtwerken unabtrennbare Brauchbarkeit für das wirkliche Leben dem Entſtehen der Illuſion erſchwerend entgegen. Nichtsdeſtoweniger kommt es doch auch hier zur Illuſion. Die Steinmaſſen des Stephansdomes gewinnen, wenn man ſich ſchauend in ſie vertieft, das Ausſehen ſeelenvoller Gebilde. Und ſo erhält auch die Silbermaſſe,

je künſtleriſcher ich mich an die Formen des Gefäßes hingebe, um ſo mehr den Schein eines lebensvollen Wachstums.

Es iſt begreiflich, daß manchen Darſtellern der Äſthetik, wenn ſie auf die äſthetiſche Illuſion zu ſprechen kommen, vorzugsweiſe und zunächſt die allgemeine Kunſtilluſion vorſchwebt. Denn ſie ſpricht ſo eindringlich wie keine andere Richtung der äſthetiſchen Illuſion. So iſt es zum Beiſpiel bei Friedrich Viſcher in den Vorträgen über das Schöne und die Kunſt.[1]) Beſonders aber iſt hier Konrad Lange zu nennen, weil von ihm in prinzipiell entſcheidender Weiſe die allgemeine Kunſtilluſion in erſte Linie gerückt wird. Was er „Anſchauungsilluſion“ nennt, iſt im Weſentlichen jene Kunſtilluſion, ſoweit ſie ſich in den bildenden Künſten und in der epiſchen und dramatiſchen Dichtung geltend macht. Aber auch in dem, was er als Bewegungs- und Kraftilluſion bezeichnet, bildet die Kunſtilluſion eine wichtige Seite. Nur ſind es hier vor allem Baukunſt, dekorative Künſte und Tanz, was hier in Betracht kommt. Freilich ſpielen in ſeine „Bewegungs- und Kraftilluſion“ auch ganz andere Arten der Illuſion unterſchiedslos herein: ſo vor allem die ſtimmungsſymboliſche Illuſion und diejenige beſondere Form der Kunſtilluſion, die ich weiterhin als „Bewegungsilluſion“ unterſcheiden werde.[2])

Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß ſich die allgemeine Kunſtilluſion häufig mit der ſtimmungsſymboliſchen Illuſion verbindet. Überall dort nämlich, wo die Kunſt untermenſchliche Gebilde ſchafft; alſo in Landſchafts-, Blumen-, Stilllebenmalerei, in Tonkunſt, Baukunſt u. ſ. w. Die gemalte Landſchaft z. B. iſt ſowohl darum, weil Bäume, Gräſer, Wolken, alſo Untermenſchliches, menſchenähnlich beſeelt erſcheint, mit Illuſion verknüpft, als auch darum, weil Ölfarbe ſamt Leinwand in Baum, Gras, Wolke und dergleichen aufgehoben zu ſein ſcheint. Oder man nehme eine Kirche: hier beſagt die ſtimmungs-

1) FRIEDRICH VISCHER, Das Schöne und die Kunſt, S. 50 f., 259.

2) Was die „Gefühls- und Stimmungsilluſion“ bei LANGE betrifft, ſo fällt dieſe nahezu aus dem Begriff der äſthetiſchen Illuſion heraus. Denn ſie ſoll darin beſtehen, daß wir die Vorſtellungen von Gefühlen, die wir im äſthetiſchen Verhalten haben, für wirkliche Gefühle anſehen. Mit einem ſolchen den Gefühlsvorſtellungen anhaftenden Schein, wirkliche Gefühle zu ſein, wäre noch lange nicht eine für das äſthetiſche Verhalten charakteriſtiſche Illuſion gegeben. Denn nur der pſychologiſche Zergliederer würde den Schein, der den Gefühlsvorſtellungen anhaftet, als Schein durchſchauen. Der naive äſthetiſche Betrachter würde einfach und kritiklos an dieſen Schein glauben. Von Illuſion alſo könnte nach dieſer Richtung für ihn nicht die Rede ſein.

ſymboliſche Illuſion, daß die geometriſchen Formen menſchenähnliche Strebungen zu enthalten ſcheinen; mit ihr beſteht aber zugleich die allgemeine Kunſtilluſion; und dieſe beſagt, daß Steine, Ziegel, Holz ſo ausſehen, als ob ſie in einen lebendigen Organismus umgewandelt wären.

Beſondere Kunſt-illuſionen.

4. In der Kunſt gibt es auch beſondere Illuſionen. Ich verſtehe darunter nicht Illuſionen, die ſich einfach durch Anwendung der allgemeinen Kunſtilluſion auf die beſonderen Bedingungen eines Kunſtgebietes ergeben; ſondern es handelt ſich in ihnen um Illuſionen, die im Vergleiche zu der allgemeinen Kunſtilluſion ein Neues und Eigentümliches ſind. Ich nenne von dieſen beſonderen Kunſtilluſionen nur die wichtigſten und auffallendſten.

Bewegungs-illuſion.

In den bildenden Künſten treffen wir auf die Bewegungsilluſion. Schauſpielkunſt und Tanz ſind Künſte der wirklichen Bewegung. Aber auch die Dichtkunſt muß dazu gezählt werden; denn die Phantaſiegeſtalten werden von uns nicht etwa als ruhend geſchaut, ſondern in die von den Worten der Dichtung bezeichneten Bewegungen verſetzt. Die Bewegungen der Phantaſiegeſtalten ſind genau ſo wirklich wie die Phantaſiegeſtalten ſelbſt. In den bildenden Künſten dagegen können Bewegungen nur durch ruhende Formen ausgedrückt werden. Laufen, Tanzen, Werfen, Heben kann nur ſo dargeſtellt werden, daß die in eine beſtimmte, vor unſeren Augen beharrende Augenblickslage geſetzten Glieder dennoch den Eindruck des Bewegten machen. Und zu welchem Grade von heftiger Bewegung wir die beharrende Augenblickslage aufzulöſen veranlaßt werden können, mag der borgheſiſche Fechter zeigen.[1]) Ebenſo laſſen ſich wehende Gewänder, fliegende Haare, ſturmgepeitſchte Bäume, ziehende Wolken u. dgl. nur durch das Herausgreifen und Hinſetzen einer zweckmäßigen Augenblicksſtellung darſtellen. So beſteht alſo die Bewegungsilluſion darin, daß Geſtalten, die in einer beſtimmten Lage verharren, doch den Schein des Bewegtſeins erzeugen. Natürlich darf, nebenbei bemerkt, es nicht als Bewegungsilluſion gedeutet werden, wenn uns eine Säule hinanzuſtreben, eine Bergwand hinabzuſtürzen, eine Gebirgslinie zu laufen oder ſich zu ſchwingen ſcheint. Hier liegt mit Hilfe von Bewegungsempfindnugen zu ſtande gekommene ſtimmungsſymboliſche Illuſion vor.

[1]) FRIEDRICH VISCHER hat dieſe Umſetzung der Stellung des borgheſiſchen Fechters in Bewegung mit lebendigen und treffenden Worten beſchrieben (Äſthetik § 613).

Von der Bewegungsilluſion müßte in den für die bildende Kunſt grundlegenden Betrachtungen ausführlich gehandelt werden. Keinesfalls darf die Bewegungsilluſion ohne weiteres in die allgemeine Kunſtilluſion mit aufgenommen werden, wie dies Konrad Lange tut.[1]) Die Bewegungsilluſion entſpringt daraus, daß ſich die Wahrnehmung beharrender Formen in beſtimmt geartetem Zuſammenhang, nämlich unter unwillkürlicher enger Verknüpfung mit gewiſſen Vorſtellungen von Bewegung, vollzieht. Jene allgemeine Kunſtilluſion dagegen knüpft ſich an die Anſchauung jedweden ſinnlichen Stoffes, aus dem ein Kunſtwerk geformt iſt. Der pſychologiſche Urſprung iſt hier ſonach ein ganz anderer wie dort.

Tiefenilluſion.

Eine andere beſondere Kunſtilluſion will ich als Tiefenilluſion bezeichnen. Sie iſt der Malerei und den zeichnenden Künſten eigentümlich. Die flächenhaften Auftragungen des Malers und Griffelkünſtlers machen dem Auge den Eindruck der Tiefenerſtreckung. Es liegt auf der Hand, daß hier wiederum ein ganz anderer Urſprung vorliegt als bei der Bewegungsilluſion.

Größenilluſion.

Sodann iſt die Größenilluſion zu nennen. Eine Büſte, ein Bildnis kann genau in Lebensgröße gehalten ſein. Sie können aber auch unter der ihnen in Wirklichkeit zukommenden Größe zurückbleiben. Daneben kommt es aber auch vor, daß — man denke an Koloſſalſtatuen — die den beſtimmten Menſchen natürliche Größe überſchritten wird. Und ein Gleiches gilt hinſichtlich aller anderen Gegenſtände. In dem zweiten und dritten Falle liegt Größenilluſion vor. Indem ich mich in die Bäume, Hütten und Menſchen einer Ruysdaelſchen Landſchaft vertiefe, gehe ich unwillkürlich mit meinem Vorſtellen über die auf dem Gemälde gegebene Größe dieſer Gegenſtände hinaus. Schon indem ich mir bewußt bin, Bäume, Hütten, Menſchen zu ſehen, nimmt mein Vorſtellen die Richtung, die unmittelbar geſehene Größe dieſer Gegenſtände zu überſchreiten. Ich ſchaue dieſe kleinen Baum-, Hütten- und Menſchengeſtalten, indem ich ſie ſehe, unwillkürlich und unmittelbar in die Richtung ihrer natürlichen Größe hinein. Dieſer Schein iſt freilich nicht ſo eindringlich wie der Eindruck der ſcheinbaren Bewegung und ſcheinbaren Tiefe. In jenen beiden Fällen handelt es ſich eben um einen Vorſtellungsſchein, der der Wahrnehmung unmittelbar eingeſchmolzen iſt und dieſe ſelbſt verändert; in dem Falle der Größenilluſion dagegen liegt ein Vor-

[1]) Konrad Lange, Das Weſen der Kunſt. Bd. 1, S. 81 f., 134.

ſtellungsſchein vor, der die Wahrnehmung ſelbſt nicht beeinflußt. — Größenilluſion iſt übrigens auch der Dichtkunſt nicht fremd: ſie kommt im Drama, beſonders im aufgeführten, als Zeitilluſion vor. Der zweite Akt des Wagnerſchen Triſtan dauert, aufgeführt, tatſächlich etwa anderthalb Stunden, ſtellt aber ſeinem Inhalte nach die volle Dauer einer Nacht dar. Die pſychologiſchen Bedingungen dieſer zeitlichen Größenilluſion liegen freilich zum Teil anders als dort in der bildenden Kunſt.

Illuſion der Farben- und Flächenbehandlung.

Endlich ſei noch die Illuſion der Farben- und Flächenbehandlung erwähnt. Was die Farben betrifft, ſo kommt dieſe Illuſion überall dort in der bildenden Kunſt vor, wo den dargeſtellten Gegenſtänden Farben gegeben werden, die von den wirklichen Farben dieſer Gegenſtände weit abliegen und ſie auch nicht im entfernteſten bedeuten wollen. Dies gilt beſonders von ſämtlichen Farben der Bildhauerwerke, wenn man von der als Ausartung zu betrachtenden groben Nachmacherei der Wirklichkeitsfarben abſieht. Weder das Weiß oder Gelblichweiß des Marmors, noch das Gelbbraun des Erzguſſes, noch die zarten Auftragungen bunter Farben wollen die entſprechenden wirklichen Farben bedeuten. Es beſteht alſo hier der Schein, daß Farben, die wir tatſächlich an den dargeſtellten Gegenſtänden wahrnehmen, uns doch den Eindruck machen, als ob ſie nicht wirkliche Farben dieſer Gegenſtände wären. Man könnte hier ſonach von negativer Illuſion ſprechen. Dasſelbe gilt von dem Schwarz und Weiß der Radierung, des Holzſchnittes u. dgl. Die Malerei dagegen erhebt im allgemeinen mit ihren Farben den Anſpruch, die den Gegenſtänden in Wirklichkeit zukommenden Farben wenigſtens annäherungsweiſe wiederzugeben.

Aber auch die Flächenbehandlung kommt hier in Frage. Man muß dabei an die zeichnenden Künſte denken. Das Geſtrichel und Gekritzel, das ſich auf der Radierung findet, will ebenſowenig, wie die leergelaſſenen Stellen, beſagen, daß die dargeſtellten Gegenſtände auch in ihrer Wirklichkeit mit gleichen oder ähnlichen Strichen oder leeren Stellen ausgeſtattet ſeien; ſondern es verknüpft ſich uns mit dem zerfahrenen Zeug, aus dem eine Radierung beſteht, die Gewißheit, daß dies alles, wiewohl wir es an den dargeſtellten Gegenſtänden tatſächlich ſehen, doch nicht die wirklichen Gegenſtände bedeutet. Und dieſe Gewißheit iſt ſowohl hier wie dort bei den Farben nicht etwa eine Gewißheit der bloßen Überlegung, ſondern eine Gewißheit des Sehens ſelbſt: wir ſehen die Gegenſtände, an denen wir die beſtimmten Farben,

Striche, leergelaſſenen Stellen tatſächlich wahrnehmen, doch ſo, als ob dies alles nicht zu ihnen gehörte.

Ich laſſe hier den poſitiven Ertrag, den dieſe Art von Farben- und Linienbehandlung für das künſtleriſche Betrachten hat, völlig bei Seite. Mit jener negativen Illuſion iſt ſelbſtverſtändlich die Bedeutung jener unwirklichen Farben und Striche nicht erledigt. Sie ſtellen vielmehr einen eigentümlichen künſtleriſchen Wert dar: die innere Lebendigkeit, die Beſeeltheit, die Gefühlsſprache der Gegenſtände erhält durch dieſe Art Behandlung eine eigentümliche Betonung und Ausgeſtaltung. Doch darauf einzugehen, iſt hier nicht der Ort.

Wir haben uns immer vor Augen zu halten, daß alle dieſe verſchiedenen Richtungen der Illuſion ſich bald ſo, bald anders mit einander vereinigen können. Nehmen wir etwa die Radierung der Landſchaft mit den drei Bäumen von Rembrandt oder ſeine Federzeichnung, die den Tobias, wie er den Fiſch ausweidet, mit dem Engel darſtellt: hier verbinden ſich ſämtliche Arten der Illuſion, die wir bis jetzt unterſchieden haben, mit einander. Erſtlich bringen uns die Blätter durch das Landſchaftliche zu ſtimmungsſymboliſcher Illuſion. Zweitens liegt natürlich die allgemeine Kunſtilluſion vor. Und drittens ſpielen auch ſämtliche beſonderen Arten der Kunſtilluſion, die ich erwähnt habe, herein. Auf dem erſten Blatte ſind das abziehende Gewitter und der niederſtürzende Regen, auf dem zweiten Blatt der Hund, der Fiſch, Tobias und der Engel mit Bewegungsilluſion verknüpft. Darüber endlich, daß auf beiden Blättern die Tiefen- und Größenilluſion, ſowie die Illuſion der Farben- und Flächenbehandlung mitwirken, braucht kein Wort verloren zu werden.

Illuſion der Beſeeltheit der Glieder.

5. Als unabhängig von dem Unterſchiede des Natur- und Kunſt-äſthetiſchen hat ſich uns in dieſer Überſicht nur die ſtimmungsſymboliſche Illuſion erwieſen. Doch gilt das Gleiche auch von einigen anderen Arten der Illuſion, die ſich unmittelbar aus der Einfühlung ergeben. Eine ſolche Illuſion iſt die ſchon an früherer Stelle (S. 254 f.) beſchriebene Illuſion der Beſeeltheit der Glieder. Sie beſteht nur in der eigentlichen Einfühlung, jedoch gleicherweiſe in Natur wie in Kunſt.

Die Illuſion beſteht, wie dort auseinandergeſetzt wurde, in dem Schein, als ob die Glieder des Leibes, trotzdem daß wir wiſſen, es verhalte ſich nicht ſo, von gewiſſen Gefühlen und Affekten erfüllt ſeien. Der erhobene Arm Jeſu auf der Rembrandtſchen Radierung „Erweckung des Lazarus“ ſcheint voll von wunderwirkender, ge-

bietender Geiſtesmacht zu ſein. Und wer wird Böcklins Pietà betrachten, ohne den Schmerz Marias, deren Geſicht verhüllt iſt, beſonders in ihre den Leib ihres Sohnes faſſende Hand hineinergoſſen zu ſehen?

Vorſtellungsſymboliſche Illuſion.

Eine andere Art von Illuſion entſteht durch die vorſtellungsſymboliſche Betätigung der Einfühlung. Überall wo Vorſtellungsſymbolik vorliegt, beſteht eine beſondere Form der Illuſion. Wir nehmen den Gegenſtand in ſeiner eigentlichen, natürlichen Bedeutung wahr, dennoch iſt dieſe Wahrnehmung mit dem Scheine verknüpft, als ob in ihm zugleich eine andere Bedeutung, die ihm ſeiner Natur nach nicht zugehört, — eben die uneigentliche — zum Ausdruck käme. Die Einfühlung tritt mit der Wahrnehmung in einen gewiſſen Widerſtreit und trägt in dieſem Widerſtreit gleichſam den relativen Sieg davon: ſie vermag der Wahrnehmung zwar nicht ihre natürliche Bedeutung zu nehmen, wohl aber gibt ſie ihr zugleich den Schein einer anderen und tieferen Bedeutung. Auf Klingers Radierung „Auf den Schienen" zeigt die unmittelbare Wahrnehmung ein über dem Geleiſe ſich lagerndes nacktes Gerippe in Hochgebirgsgegend. Die Einfühlung nun aber gibt dieſer Wahrnehmung, unter Erhaltenbleiben ihrer natürlichen Bedeutung, den Schein eines tieferen Sinnes: es iſt der Tod, der ſich durch Verbiegen der Schienen und Entgleiſenlaſſen des Zuges zahlreiche Opfer verſchafft; und weiterhin iſt es der Gedanke des in der Form tückiſchen, gräßlichen Zufalls lauernden Todes. — Dieſe Art der Illuſion mag vorſtellungsſymboliſche Illuſion heißen.

Dieſe Illuſion iſt nicht etwa nur auf die bildende Kunſt beſchränkt; noch häufiger vielmehr kommt ſie in der Dichtkunſt vor. Iſt doch jeder dichteriſch bildliche Ausdruck, jede Metapher mit Vorſtellungsſymbolik und ſo auch mit der entſprechenden Illuſion verknüpft.

Illuſion der Ablöſung.

In dieſen Zuſammenhang gehört auch die Illuſion der Ablöſung, von der ſchon oben (S. 253 f.) die Rede war. Dieſe Illuſion kommt zwar ſowohl auf dem Natur- wie auf dem Kunſtgebiete, ſowohl in der eigentlichen wie in der ſymboliſchen Einfühlung vor; allein ſie iſt doch nach zwei Seiten hin eingeſchränkt. Einmal iſt es nur die ſubjektiv unbetonte Einfühlung, an die ſich dieſe Illuſion in deutlichem Grade knüpft. Und ſodann kann dieſe Illuſion nur dem pſychologiſch gebildeten Betrachter entſtehen. Dies alles wurde ſchon oben auseinandergeſetzt. Dort habe ich auch den Ausdruck „latente Illuſion" eingeführt. Nur mag hier nochmals der Kern dieſer Illuſion in der Weiſe einer ſtrengen Formel verzeichnet werden. Dieſe Formel

müßte etwa lauten: wir kennen das Eingefühlte als aus unſerem eigenen Bewußtſein ſtammend; nichtsdeſtoweniger ſcheint es uns erſt in dem entſprechenden ähhetiſchen Gegenſtande, wie ein von außen Gegebenes entgegenzutreten.

Illuſion der Wirklichkeit.

6. Noch immer ſind wir auf keine Illuſion geſtoßen, die von jedwedem äſthetiſchen Betrachtungsvorgange gelten würde. Gibt es eine uneingeſchränkt allgemeingültige äſthetiſche Illuſion?

Ich muß hier vorwegnehmend — erſt der folgende Abſchnitt wird naturgemäß darauf hinführen — auf die Norm der Willen- und Stoffloſigkeit zu ſprechen kommen.

Welchem Gegenſtande wir auch äſthetiſch zugewandt ſein mögen, immer iſt das äſthetiſche Betrachten ein gewiſſes Hinausgerücktſein aus der gewöhnlichen Wirklichkeit, d. h. aus der Wirklichkeit, der wir mit unſerem Selbſterhaltungstriebe und unſerem ſittlichen Wollen, mit unſeren Begierden und Leidenſchaften, unſeren Vorſätzen und Taten angehören. Mit anderen Worten: das äſthetiſche Betrachten weiſt eine fühlbare Entlaſtung von der Wirklichkeit des Lebens auf, eine eigentümliche Herabminderung und Veränderung unſeres Wirklichkeitsgefühles. Dies macht ſich auch darin geltend, daß die Gegenſtände, ſobald ſie uns äſthetiſch berühren, für uns nur als ſtoffloſe Formen, als Oberflächengebilde, als Formenſchein vorhanden ſind. Von dem allen wird ſpäterhin ausführlich die Rede ſein. Hier iſt dies alles nur erwähnt, um daran den weiteren Satz zu knüpfen, daß das Äſthetiſche, wiewohl es uns als eine in ihrem Wirklichkeitswert fühlbar verminderte Welt, als eine Welt der reinen Formen, als eine Welt des Scheines berührt, dennoch uns als volllebendige, daſeinskräftige Wirklichkeit erſcheint. Hiermit iſt eine allgemeingültige äſthetiſche Illuſion ausgeſprochen. Ich will ſie ſchlechtweg als Illuſion der Wirklichkeit bezeichnen.

Dieſe Illuſion der Wirklichkeit gilt nicht nur von den künſtleriſchen Gebilden, ſondern auch von den Naturgeſtalten. Auch der lebendige Menſch, der wirkliche Baum, der wirkliche Hügel erſcheinen dem künſtleriſchen Auge als herausgehoben aus dem ſchweren, laſtenden Erdenſtoff, als bildmäßig, als reine Formen, als entrückt unſerem „Willen zum Leben“. In der Kunſt freilich verſtärkt ſich das Illuſionsmäßige gewaltig. Hier verbindet ſich mit der äſthetiſch allgemeingültigen Illuſion der Wirklichkeit vor allem die allgemeine Kunſtillusion, von der oben die Rede war. Dem Staatsmann in Erzguß

haftet ſchon darum, weil er überhaupt Gegenſtand äſthetiſchen Betrachtens iſt, Illuſion an. Er iſt ſchon überhaupt als äſthetiſcher Gegenſtand aus dem Gedränge des wirklichen Lebens herausgehoben und zur reinen Form verklärt. Und darin eben liegt eine allgemeine äſthetiſche Illuſion. Die durch das äſthetiſche Betrachten überhaupt zum Schein herabgeſetzte Wirklichkeit berührt uns doch als volle, lebenskräftige Wirklichkeit. Dazu geſellt ſich dann hier die allgemeine Kunſtilluſion. Die Metallmiſchung, aus der das Denkmal des Staatsmannes geformt iſt, ſcheint hinaufgehoben zu ſein in die warme, lebendige Daſeinsweiſe des Menſchen. Es braucht nicht weiter darauf eingegangen zu werden, daß ſich hiermit noch andere Illuſionen von noch mehr beſonderer Art verbinden.

Es iſt ein nicht geringer Vorzug der Äſthetik Friedrich Viſchers, daß ſie an prinzipieller Stelle dieſe allgemeingültige äſthetiſche Illuſion dem Syſtem eingegliedert hat. Er ſpricht von der „Reduktion des Körpers auf den Geſamtſchein ſeiner Oberfläche“. „Es kommt nur darauf an, wie der Körper ausſieht, er iſt umgewandelt in reinen Schein.“[1]) Dieſer „reine Schein“ iſt bei Viſcher das Element, in dem alles Äſthetiſche lebt.

Illuſion der Einheit von Form und Gehalt.

7. Doch es gibt noch eine andere allgemeine äſthetiſche Illuſion. Sie iſt unmittelbar mit dem Mittelpunkte der Einfühlung gegeben. In jeder Einfühlung, mag es ſich um Natur oder Kunſt, um wirkliche oder ſymboliſche Bedeutung handeln, erhalten wir den Eindruck, als ob das Innere des Gegenſtandes in ſeiner Oberfläche zu Tage träte, als ob ſeine Seele in ſeiner Außenſeite lebte. In der Form als ſolcher ſcheint ſich uns die Seele der Gegenſtände zu offenbaren, in die Form als ſolche ſcheint Bedeutung und Inneres der Gegenſtände herausgetreten zu ſein, mit der Form als ſolcher ſcheint ſich der Gehalt vermählt zu haben. In der Form der Landſchaft ſcheint Friede oder Schwermut zu leben, aus der Oberfläche des menſchlichen Antlitzes ſcheint Mut oder Verzagtheit zu ſprechen.

Es iſt ſomit das nach der gegenſtändlichen Seite gefaßte eigenſte Weſen der Einfühlung, was unmittelbar dieſe Illuſion enthält. Ich will ſie als Illuſion der Einheit von Form und Gehalt bezeichnen. Dort, wo ich die Einheit von Form und Gehalt behandeln werde (im dritten Kapitel des dritten Abſchnittes), wird die Bedeutung dieſer Illuſion noch deutlicher werden. Die Formel für dieſe Illuſion müßte

[1]) Friedrich Vischer, Äſthetik, § 53 ff.

etwa lauten: wir wiſſen, daß die Formen als ſolche nicht beſeelt ſind, und doch erſcheinen ſie uns als beſeelt.

Eine dritte allgemeine äſthetiſche Illuſion wird ſich bei der vierten Norm ergeben (im vorletzten Kapitel des dritten Abſchnittes). Ich werde ſie Illuſion der organiſchen Einheit nennen.

Der Bewußtſeinswiderſtreit in aller Illuſion.

8. Was iſt nun das gemeinſame Weſen aller dieſer verſchiedenen Illuſionen? Es liegt überall eine gewiſſe Geſpaltenheit des Bewußtſeins, eine gewiſſe Reibung zwiſchen zwei Bewußtſeinsvorgängen vor. Einmal beſteht eine Gewißheit des Inhalts, daß irgend eine Erſcheinung, die den Eindruck des Wirklichen macht, tatſächlich nur Schein iſt. Sodann aber hält ſich hiergegen doch die unmittelbare, naive Gewißheit aufrecht, daß jene Erſcheinung eben doch mehr als Schein ſei. Trotz jener kritiſchen Gewißheit beſteht doch in uns Hingabe an Wirklichkeitsglauben. Die Illuſion iſt nichts anderes als das widerſtreitende und in ſeinem Widerſtreit gehemmte und beruhigte Spiel zwiſchen einer kritiſchen, auf Verneinung und Auflöſung gerichteten Gewißheit und einer naiven Wirklichkeitsgewißheit. Dieſer Wirklichkeitsglaube wird in gewiſſem Grade durch jene kritiſche Gewißheit geſtört, angegriffen, ins Wanken gebracht, aber doch nicht aufgelöſt und zerſetzt. Die Störung des Wirklichkeitsglaubens darf nur ſoweit gehen, daß er ſich trotz jener Störung mühelos und fröhlich erhält.

So ſteht alſo die Illuſion zwiſchen folgenden zwei äußerſten Fällen. Der eine äußerſte Fall kommt dort vor, wo jener Wirklichkeitsglaube nicht aufkommen kann, weil ſich die kritiſche Haltung des Bewußtſeins derart entwickelt hat, daß ſie die Scheinwirklichkeit ernſthaft und geradezu auflöſt. Die kritiſche Vorſtellung hat hier eine ſolche Stärke und Ausbildung erlangt, daß ſie das Bewußtſein beherrſcht, und ſo jene naive Wirklichkeitsgewißheit unmöglich macht. Hier liegt nüchternes, wiſſendes Zerſtören der Scheinwirklichkeit vor, und von Illuſion iſt keine Rede. So iſt es, wenn ich mich von einem wiſſenſchaftlichen Irrtum, etwa einem Trugſchluß oder der falſchen Deutung einer Tatſache, überzeugt habe. Wenn der Spiritiſt zu der Überzeugung kommt, daß gewiſſen von ihm für überſinnlich gehaltenen Erſcheinungen Taſchenſpielerei zu Grunde liegt, ſo iſt er mindeſtens mit Rückſicht auf dieſe Erſcheinungen von ſeinem Wahn geheilt.

Der zweite äußerſte Fall iſt dort gegeben, wo die kritiſche Haltung des Bewußtſeins zu Null herabſinkt. Iſt in unſerem Bewußtſein nichts von ſolcher kritiſcher Regung zu finden, dann gibt ſich

das Bewußtſein dem naiven Wirklichkeitsglauben ganz und unbedingt, einfach und ungeſtört hin. Auch in dieſem Fall kommt es zu keiner Illuſion. Hier iſt vielmehr volle Überzeugung auf Grund gelungener Täuſchung vorhanden. Wer künſtliche Blumen für natürlich gewachſene hält, wer das im Parke hingeſtellte nachgemachte Reh für lebendig anſieht, befindet ſich, ſolange er dieſe Überzeugung hat, nicht in Illuſion, ſondern in unbedingtem, wenn auch objektiv auf Täuſchung beruhendem Glauben. Das Bewußtſein von Schein und Täuſchung iſt überhaupt in ihm nicht vorhanden.

Beſonders Friedrich Viſcher hat die Doppelheit des Bewußtſeins in der Illuſion an verſchiedenen Stellen in geiſtreicher und anſchaulicher Weiſe zur Sprache gebracht. Er ſpricht von einem „dunkelhellen, unfreien Akt," von dem „nur halb ernſten, nur ſchwebenden Ernſt," von der „mitten in der Täuſchung ſich erhaltenden Freiheit," von einer Verwechſelung „mit dem Vorbehalt der freien Unterſcheidung."[1]) In neueſter Zeit hat Konrad Lange auf die „Zweiheit der Bewußtſeinsvorgänge" in der Illuſion nachdrucksvoll hingewieſen. Er pflegt von den „illuſionserregenden" und den „illuſionsſtörenden Momenten" zu ſprechen. Durch das Zuſammenwirken beider entſteht eine „ſpielende Täuſchung". Wären ausſchließlich illuſionserregende Momente vorhanden, ſo würde „wirkliche Täuſchung" entſpringen. Die ſpielende Täuſchung pflegt Lange als „bewußte Selbſttäuſchung" zu bezeichnen — ein Name, der mir nicht ganz zweckentſprechend zu ſein ſcheint.[2]) Ebenſo iſt bei Groos die Geteiltheit des Bewußtſeins ein durchgehender Geſichtspunkt ſeiner Darlegungen über die Illuſion. Wenn er die äſthetiſche Illuſion als „aufkeimende Illuſion" beſchreibt, ſo hat er immer einen gewiſſen Widerſtreit zweier ſich unwillkürlich im Bewußtſein bildender Vorſtellungsverwachſungen vor Augen.[3])

[1]) Friedrich Viſcher, Kritiſche Gänge. Neue Folge, 5. Heft, S. 136 ff. Altes und Neues. Neue Folge. Stuttgart 1889. S. 307 ff. Sodann auch: Goethes Fauſt. Stuttgart 1875. S. 122 f., 291 ff.

[2]) Konrad Lange, Die bewußte Selbſttäuſchung als Kern des künſtleriſchen Genuſſes. Leipzig 1895. S. 18 ff. Das Weſen der Kunſt, Bd. 1, S. 207 ff. Lange ſchreibt auch den Tieren „bewußte Selbſttäuſchung" zu (Bd. 2, S. 42 ff.). Er deutet Benehmen und Bewegungen der Tiere mit naiver Zuverſicht ganz nach menſchlich-pſychologiſchen Begriffen.

[3]) Groos, Der äſthetiſche Genuß, S. 215 ff., 232. Das Seelenleben des Kindes. Berlin 1904. S. 162 ff. Auch was Theodor Alt als „negatives Moment" bezeichnet (Syſtem der Künſte. Berlin 1888. S. 23 ff.), zielt nach einer ähnlichen Richtung hin.

Die Zerlegung, die ich von der Illuſion gegeben habe, zielt nach derſelben Richtung hin, in der ſich die Zergliederung der Illuſion bei den jetzt erwähnten Schriftſtellern bewegt. Nur habe ich den in der Illuſion liegenden Widerſtreit angemeſſener zu bezeichnen verſucht. Die unbefangene Betrachtung ſcheint mir zu lehren, daß es ſich in der Illuſion nicht um einen Widerſtreit zweier Vorſtellungen, ſondern zweier gefühlsmäßiger Haltungen des Bewußtſeins, zweier nach entgegengeſetzten Richtungen hin gehender Gewißheitsgefühle handelt. Auch darf der Widerſtreit nicht als ein abwechſelndes Hin und Her, als ein Auf- und Niederpendeln des Bewußtſeins aufgefaßt werden. Vielmehr handelt es ſich um eine Hemmung der naiven Gewißheit durch die kritiſche und um ein nichtsdeſtoweniger ſtattfindendes Sichaufrechterhalten der naiven Gewißheit. Die kritiſche Gewißheit bildet nur den leiſe ſkeptiſchen Untergrund des Bewußtſeins.[1])

Wie die verſchiedenen Arten der Illuſion entſtehen.

9. Die verſchiedenen Arten der äſthetiſchen Illuſion entſtehen dadurch, daß ſich das Wirklichkeitsgefühl, gegen das ſich die kritiſche Gewißheit wendet, an ſehr verſchiedene Seiten des äſthetiſchen Gegenſtandes knüpfen kann. Der äſthetiſche Gegenſtand führt eine ganze Reihe tatſächlich unrichtiger Vorſtellungsverbindungen mit ſich, an die ſich doch Wirklichkeitsgewißheit knüpft. Und indem hiergegen die kritiſche Seite des Bewußtſeins in gewiſſem Grade anſtrebt, ergeben ſich am äſthetiſchen Gegenſtand verſchiedene Scheineigentümlichkeiten, die doch den Eindruck des Wirklichen machen.

Es wäre nun überflüſſig, die ſo entſtehenden verſchiedenen Richtungen der äſthetiſchen Illuſion hier nochmals aufzuzählen. In der Beſchreibung, die ich vorhin von ihnen gegeben habe, iſt die ſcheinbare Wirklichkeit, auf die ſich eine jede Art der Illuſion bezieht, klar und genau hervorgehoben. Auf Grund jener Beſchreibung kann jede Art der Illuſion mühelos als eine beſondere Betätigung der allgemeinen Eigentümlichkeit der Illuſion aufgefaßt werden.

[1]) Gegner dieſer Auffaſſung ſind beſonders LIPPS (im dritten äſthetiſchen Litteraturbericht; Archiv für ſyſtematiſche Philoſophie, Bd. 4, S. 479 ff.; 1898), KÜLPE (Über den aſſoziativen Faktor des äſthetiſchen Eindrucks; Vierteljahrsſchrift für wiſſenſchaftliche Philoſophie, Bd. 23, S. 160) und ROETTEKEN (Poetik, S. 133 ff.). Mir kommt vor, daß dieſe Forſcher den dualiſtiſchen Zuſtand des Bewußtſeins in dem äſthetiſchen Verhalten nur darum verkennen, weil ſie ſich ihn als eine grobe Beunruhigung, als ein Hin- und Hergeſchütteltwerden des Bewußtſeins (was er ja freilich nimmermehr iſt) vorſtellen. Auch REINHARD STRECKER wendet ſich gegen die Annahme, daß im äſthetiſchen Verhalten uns etwas von Schein zum Bewußtſein kommen müſſe (Der äſthetiſche Genuß auf Grund der äſthetiſchen Apperzeption. Gießener Diſſertation. S. 28 ff.).

Grade der Illuſion.

Aus der Beſchreibung der allgemeinen Natur der Illuſion ergibt ſich auch, von welchen Bedingungen die verſchiedenen Grade der Illuſion abhängen. Findet ein gleichzeitiges Anwachſen der beiden Seiten ſtatt, aus denen ſie beſteht, ſo bedeutet das eine Zunahme der Illuſion. Je ſtärker die kritiſche Gewißheit ſich geltend macht, und je mehr zugleich das unmittelbare Wirklichkeitsgefühl entwickelt iſt, um ſo entſchiedener iſt Illuſion vorhanden. Die Zunahme der einen Seite für ſich allein muß dagegen nicht ſchon ein Anwachſen der Illuſion bedeuten. Wenn ſich die kritiſche Bewußtſeinshaltung ſteigert, ſich uns alſo der Scheincharakter deutlicher und beunruhigender aufdrängt, ſo kann dies, wenn das unmittelbare Wirklichkeitsgefühl ſich nicht gleichfalls ſteigert, vielmehr ein Unſicherwerden des Wirklichkeitsgefühls zur Folge haben; das heißt: die Illuſion nähert ſich der Ernüchterung an. Und ebenſo wenn auf der anderen Seite das Wirklichkeitsgefühl zunimmt, ohne daß ſich ein entſprechendes Wachstum der kritiſchen Gewißheit einſtellt, ſo kann damit ein verhältnismäßig ſo ſchwaches Auftreten dieſes kritiſchen Gegengewichtes gegeben ſein, daß nur noch eine leiſe Mahnung an Illuſion ſtattfindet.

Man ſieht: die Illuſion iſt eine durchaus relative Erſcheinung. Sie hängt ab von dem Verhältnis, in dem die beiden Seiten zueinander ſtehen. Es gibt Fälle, von denen ſo geurteilt werden muß: im Verhältnis zu dem Entwicklungsgrade der kritiſchen Seite iſt das naive Wirklichkeitsgefühl zu ſchwach oder aber zu ſtark entwickelt, als daß dabei eine deutliche Illuſion herauskommen könnte. Es läuft natürlich auf dasſelbe hinaus, wenn das Urteil in umgekehrter Weiſe ausgeſprochen und ihm folgende Faſſung gegeben wird: im Verhältnis zu dem Entwicklungsgrade der unmittelbaren Wirklichkeitsgewißheit iſt die kritiſche Gewißheit entweder zu ſchwach oder aber zu ſtark entwickelt, als daß es zu einer vollen Illuſion kommen könnte.

So hat beiſpielsweiſe die Größenilluſion in der Regel weniger Illuſionskraft als die Tiefenilluſion (vgl. S. 305). In der Malerei iſt der Schein der Tiefenerſtreckung von zwingender Gewalt; die Wirklichkeitsgewißheit iſt hier beſonders ſtark entwickelt. Von viel geringerer Entwicklung dagegen iſt die Wirklichkeitsgewißheit in der Größenilluſion. Wenn mir die Bäume, Pferde, Menſchen auf einem Bilde den Eindruck machen, als ob ſie die weit größeren Gegenſtände der entſprechenden Art bedeuteten, ſo tritt dieſer Schein lange nicht mit derſelben Kraft auf wie dort der Schein der Tiefenerſtreckung. Dort iſt die täuſchende Vorſtellung geradezu dem ſinnlichen Wahr-

nehmen eingeſchmolzen; hier dagegen iſt die täuſchende Vorſtellung dem ſinnlichen Sehen mehr nur wie ein Nebengedanke zugeſellt. Die Wirklichkeitsgewißheit kommt hier gegen die kritiſche Gewißheit nicht ſo auf wie in jenem Falle.

Oder man denke an die Illuſion der Ablöſung (vgl. S. 308). Hier iſt umgekehrt die kritiſche Bewußtſeinshaltung, wenn ſie überhaupt vorhanden iſt, gewöhnlich von ſo geringer Deutlichkeit, daß ich um deswillen von nur latenter Illuſion geſprochen habe.

Auch iſt nicht zu überſehen, daß die Entwicklung der kritiſchen und der Wirklichkeits-Gewißheit in hohem Grade von der Individualität abhängig iſt. Es gibt Perſonen mit ſtarker Neigung nach der erſten und andere mit ſtarker Neigung nach der zweiten Seite hin. Der Ungebildete bietet gewöhnlich einen günſtigeren Boden für die Entfaltung der Wirklichkeitsgewißheit dar als der Gebildete; er läßt ſich in ſeiner Illuſion nicht ſo leicht ſtören und ernüchtern; ja es kommt bei ihm zuweilen annäherungsweiſe zu uneingeſchränktem Wirklichkeitsgefühl, ſodaß dann nahezu der Glaube ohne Abzug, die einfache Täuſchung an die Stelle der Illuſion tritt. Wenn der bäuriſche Zuſchauer gegen den Böſewicht auf der Bühne voll Zorn losfährt, ſo liegt hier ein Übergang von Illuſion in wirkliche Täuſchung vor. Umgekehrt läßt ſich mit Zunahme der Bildungsverfeinerung eine Zunahme in der Neigung zur Betonung des kritiſchen Wiſſens wahrnehmen. Beſonders jene allgemeine äſthetiſche Illuſion, die ich als Illuſion der Wirklichkeit bezeichnet habe (S. 309 f.), wird hierfür als Beleg herangezogen werden können. Es kommt bei dem künſtleriſch Gebildeten viel leichter dazu, daß ihm die reine Form nicht den Eindruck der Wirklichkeit macht. Sünden gegen die Pſychologie und gegen die Wahrſcheinlichkeit überhaupt werden von einem roheren Publikum leicht mit in Kauf genommen; die Geſtalten des Dramas hören darum nicht auf, als lebensvolle Menſchen zu wirken. Für den äſthetiſch Gebildeten dagegen wird eine grobe oder verkehrte Pſychologie und Wahrſcheinlichkeitsbehandlung weit eher derart ſtörend, daß die dramatiſchen Gebilde nicht mehr als lebenskräftige Menſchen erſcheinen.

Wachsfigur und Panorama.

Beſonders heftig und zerſtörend macht ſich in dem äſthetiſch Gebildeten die kritiſche Vorſtellung dann fühlbar, wenn die Scheinwirklichkeit in grober und plumper Weiſe als volle Wirklichkeit gelten will, wenn es alſo der Verfertiger auf Täuſchung und Überliſtung abgeſehen hat. Man denke an die Wachsfiguren und das Panorama.

In dieſem Falle lehnt ſich das kritiſche Bewußtſein mit aller Heftigkeit gegen die Aufdrängung des Wirklichkeitsgefühles auf. Wir erheben mit unſerer Vorſtellung Einſpruch, die uns ſagt, daß trotz aller Aufdringlichkeit dieſe Geſtalt doch nur Scheinwirklichkeit ſei. So wird durch die Heftigkeit der Einſpruch erhebenden kritiſchen Vorſtellung die Illuſion zerſtört. Für den äſthetiſch Feinfühligen endigt der Eindruck einer Wachsfigur und eines Panoramas mit der peinlichen Gewißheit, daß der Verfertiger uns mit toten Stoffen Leben habe vormachen wollen. So erreicht der Verfertiger mit ſeiner betrügeriſchen Nachmachung der Wirklichkeit bei dem feinfühligen Betrachter, infolge der ſtarken Auflehnung der kritiſchen Vorſtellung in ihm, gerade das Gegenteil von dem, was er erreichen wollte.[1])

Die Phantaſie im äſthetiſchen Verhalten.

10. Hier mag auch der richtige Platz ſein, um überblickend, ergänzend und zuſammenfaſſend über die Stellung der Phantaſie im äſthetiſchen Betrachten zu ſprechen. Wir ſind auf die Phantaſie bisher verhältnismäßig nur ſelten geſtoßen. Nun kann zwar keine Frage ſein, daß die Phantaſie erſt im künſtleriſchen Schaffen führend hervortritt und erſt hier ihr Können nach Kraft und Fülle zeigt. Allein vielleicht iſt doch auch am äſthetiſchen Betrachten die Phantaſie in größerem Umfang beteiligt, als es bisher den Anſchein gewann. Aus den folgenden Betrachtungen wird hervorgehen, daß vor allem noch ein wichtiger Punkt hinzugefügt werden muß, wenn uns der Anteil der Phantaſie am äſthetiſchen Betrachten und Genießen in ſeiner vollen Bedeutung vor Augen ſtehen ſoll. Zugleich aber wird aus dem Folgenden noch mehr als aus den bisher gegebenen Analyſen erhellen, daß die Phantaſie nicht, wie die deutſche ſpekulative Äſthetik meinte, ein beſonderes, ſelbſtändiges Vermögen iſt, und daß es eine Verdunkelung der klaren Sachlage bedeutet, wenn die Phantaſie wie etwas Abſolutes und Göttliches behandelt wird. Will man Äſthetiker kennen lernen, die die Phantaſie in dieſer Weiſe überſteigerten, ſo möge man etwa Solger und Weiſſe leſen.[2]) Ebenſowenig geht es an, die Phantaſie, wie gleichfalls Solger und Weiſſe tun, zum grundlegenden pſychologiſchen Begriff der Äſthetik zu erheben. Auch Wilhelm von Humboldt ſieht in der Einbildungskraft den Kern nicht

[1]) Man vergleiche hierzu die trefflichen Ausführungen bei HARTMANN, Philoſophie des Schönen, S. 646 ff.

[2]) SOLGER, Erwin, Bd. 1, S. 188 ff., 224 ff. WEISSE, Syſtem der Äſthetik (1830), Bd. 1, S. 60 ff. Syſtem der Äſthetik. Herausgegeben von RUDOLF SEYDEL. Leipzig 1872. S. 15 ff.

bloß des künſtleriſchen Schaffens, ſondern auch des äſthetiſchen Betrachtens und Genießens. Damit würde dieſes Verhalten in eine ganz irrige Beleuchtung gerückt.

Phantaſie im weiteſten Sinne.

Von Phantaſie im weiteſten Sinn wird dort die Rede ſein dürfen, wo das Vorſtellen in hohen und höchſten Graden der Anſchaulichkeit auftritt. Gewöhnlich iſt an unſeren Vorſtellungen die ſinnliche Seite nur dürftig entwickelt: es kommt an ihnen nur zu Andeutungen von Anſchauung, zu ſchwankenden Schatten, zu vorüberhuſchenden Strichen und Färbungen. Im höchſten Grade bruchſtückartig, dünn und ungefähr — ſo ſtellt ſich an den gewöhnlichen Vorſtellungen die Anſchauung dar. Wo nun im Gegenſatze hierzu das Vorſtellen ſich an Anſchaulichkeit dem ſinnlichen Wahrnehmen ſo weit oder nahezu ſo weit nähert, als ihm dies ſeiner Natur nach überhaupt möglich iſt, dort darf von Phantaſie geſprochen werden. Dabei iſt es einerlei, ob das auf dieſe Weiſe anſchaulich Vorgeſtellte aus völlig freier Erfindung ſtammt oder eine nach Anleitung geſchehene Umformung von Reproduktionen oder nichts weiter als eine getreue Reproduktion iſt. Mag das von mir anſchaulich vorgeſtellte Erlebnis von mir als Dichter erfunden oder nach Anleitung der Worte einer fremden Dichtung von mir nachgebildet oder aus meiner Erinnerung als treue Wiedergabe eines von mir erlebten Vorganges geſchöpft ſein: in jedem der drei Fälle liegt Phantaſie im weiteſten Sinne vor.

Phantaſie im engeren Sinne.

Aus der Phantaſie im weiteſten Sinne hebt ſich nun eine engere Bedeutung der Phantaſie heraus. Wenn das anſchauliche Vorſtellen zugleich in ungewöhnlichem Grade ein Sichfreimachen von der Erfahrung, ein Sichloslöſen von dem Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit iſt, ſo darf von Phantaſie in engerem Sinn geſprochen werden. Phantaſie in dieſem Sinne gibt es daher natürlich nicht, wo bloße Reproduktion vorliegt. Nur wo es ſich um Umformung von Erfahrenem handelt, ſei es im Sinne ſelbſtändiger Schöpfung, ſei es in der Weiſe der Befolgung von Anweiſungen und Vorſchriften, kann es Phantaſie in dieſer engeren Bedeutung geben. Vergleicht man etwa Shakeſpeares Sommernachtstraum mit Leſſings Minna von Barnhelm, Michelangelos Schöpfungen in der Sixtiniſchen Kapelle mit Holbeins Bildniſſen, ſo kann kein Zweifel ſein, daß auch dem Leſer und Betrachter Leſſing und Holbein weit weniger Anlaß zur Betätigung der Phantaſie in dieſem zweiten Sinne geben als Shakeſpeare und Michelangelo. In ſtärkſtem Grade äußert ſich dieſe Art Phantaſie in den romantiſchen und phantaſtiſchen Kunſtrichtungen.

Es kann nun natürlich dieſes zweite Merkmal auch ohne das erſte auftreten. Das heißt: die Vorſtellungen können ſich in hohem Grade von dem Boden der Erfahrung losmachen, ohne daß ihnen Anſchaulichkeit in bedeutendem Maße zukäme. Ich kann mir die tollſten Dinge ausdenken und dabei doch in lauter dünnen und blaſſen Vorſtellungen verweilen. In ſolchem Falle wird man beſſer von phantaſieartigen Vorſtellungen als geradezu von Phantaſie ſprechen.

Phantaſie im engſten Sinne.

Und noch in einem engſten Sinne gibt es Phantaſie. Er betrifft allein das erfinderiſche Hervorbringen anſchaulicher Vorſtellungen. Wo dieſe Hervorbringung mit einem hohen Grade von Selbſtändigkeit, mit ſelbſtkräftiger Eigenart geſchieht, dort iſt Phantaſie im engſten Sinne vorhanden. Der nachahmende, nachtretende Künſtler ſteht in dieſer Beziehung an Phantaſie hinter dem originalen Künſtler zurück, mag er auch Phantaſie im erſten und zweiten Sinn in hohem Maße beſitzen; das heißt: mag er auch noch ſo anſchauliche Geſtalten ſchaffen und ſich mit ihnen noch ſo ſehr über die gewöhnliche Wirklichkeit erheben. Im höchſten Grade kommt Phantaſie in dieſem Sinne dem künſtleriſchen Genie zu.

Auch dieſes dritte Merkmal kann ohne das erſte vorhanden ſein. Es gibt Dichter von ſelbſtändig ſchöpferiſcher Kraft, bei denen doch die Anſchaulichkeit nur ungenügend entwickelt iſt. Von einem ſolchen Dichter wird man urteilen müſſen, daß ihm Phantaſie nach der einen Seite in hohem Grade zukommt, nach der anderen dagegen fehlt.

Phantaſie iſt ſonach kein beſonderes Vermögen, ſondern ein Vorzugsname, der Verſchiedenartiges unter ſich befaßt, eine Bezeichnung für ausgezeichnete Leiſtungen nach beſtimmten Richtungen hin. In allen Fällen handelt es ſich um das Vorſtellen im Gegenſatze zum ſinnlichen Wahrnehmen. Nähert ſich das Vorſtellen an Anſchaulichkeit dem ſinnlichen Wahrnehmen ſo weit als möglich oder nahezu ſo weit als möglich an, ſo liegt Phantaſie in weiteſter Bedeutung vor. Zeigt das anſchauliche Vorſtellen die Fähigkeit, ſich in hohem Grade von dem Erfahrungsboden loszumachen, ſich unabhängig von ihm zu bewegen, ſo iſt dies Phantaſie in einer engeren Bedeutung. Die engſte Bedeutung iſt dort vorhanden, wo eine nicht gewöhnliche ſelbſtändige Eigenart im ſchöpferiſchen Hervorbringen von anſchaulichen Vorſtellungen zu finden iſt.[1])

[1]) WUNDT ſagt, daß ich der äſthetiſchen Phantaſie „immer noch eine eigentümliche Sonderſtellung anweiſe, die ſie zu den alten Vermögensbegriffen in eine bedenkliche Nähe bringt“ (a. a. O. Bd. 3, S. 206). Ich weiß nicht, ob WUNDT dieſe

Drei Richtungen der Phantaſie.

Man ſieht hieraus zugleich, daß es unangemeſſen iſt, die Phantaſie, wie üblich, in reproduktive und produktive einzuteilen. Es ſind vielmehr neben jenen drei „Bedeutungen“ zugleich drei „Richtungen“ zu unterſcheiden, nach denen ſich die Phantaſie betätigen kann. Man kann ſie bezeichnen als die wiedergebende, die nachbildende und die ſchöpferiſche Phantaſie. Beide Dreiteilungen verflechten ſich mit einander. Die wiedergebende Phantaſie beſteht in dem anſchaulichen Wiederholen von ſelbſt Erfahrenem. Die wiedergebende Phantaſie kann daher immer nur Phantaſie in der weiteſten Bedeutung ſein. Die nachbildende Phantaſie hat ihr Eigentümliches darin, daß für die von ihr hervorzubringenden anſchaulichen Vorſtellungen Muſterphantaſiebilder vorliegen, die von einem anderen Menſchen urſprünglich erzeugt worden ſind. In der nachbildenden Phantaſie formen wir unſere reproduzierten Vorſtellungen gemäß den Phantaſievorſtellungen um, die uns von einem anderen Menſchen durch beſtimmte ſinnliche Kennzeichen (Worte, Farben, räumliche Formen, muſikaliſche Töne) dargeboten werden. Die nachbildende Phantaſie iſt alſo zugleich umformend; nämlich im Verhältnis zu dem Gedächtnisinhalt. Die wiedergebende Phantaſie läßt ihn unverändert, die nachbildende Phantaſie geſtaltet ihn nach beſtimmten Anweiſungen um. Es iſt klar, daß in der nachbildenden Phantaſie ſowohl für die weiteſte, wie auch für die engere Bedeutung der Phantaſie Raum iſt. Die ſchöpferiſche Phantaſie formt, wie die nachbildende, den Gedächtnisinhalt um, aber ſie iſt bei dieſer Umformung nicht, wie jene, an Muſterphantaſievorſtellungen gebunden, ſondern rein auf ſich geſtellt. Nur auf dem Boden der ſchöpferiſchen Phantaſie entfalten ſich alle drei Bedeutungen der Phantaſie. Die ſchöpferiſche Phantaſie fällt übrigens nicht mit der ſchaffenden Phantaſie des Künſtlers zuſammen, ſondern iſt von bedeutend weiterem Umfang. Man leſe etwa den überaus herrlichen Aufſatz Jean Pauls über die natürliche Magie der Einbildungskraft, um eine reiche Vorſtellung von dem Umfang und

---

Behauptung auch noch nach den jetzt gegebenen Auseinanderſetzungen, in denen ich meine Auffaſſung von Phantaſie, wie ſie bereits meinen äſthetiſchen Abhandlungen ſeit langer Zeit zu Grunde liegt, im Zuſammenhange dargelegt habe, aufrecht erhalten wird. Wenn übrigens WUNDT auch in der von mir vertretenen und auch in dieſem Buche des öfteren hervorgehobenen Annahme einer Mehrheit urſprünglicher einfacher, nicht weiter zurückführbarer Bewußtſeinsfunktionen eine bedenkliche Annäherung an die alten Vermögensbegriffe ſehen ſollte, ſo bleibe ich getroſt in dieſer „bedenklichen Nähe“ ſtehen.

dem Können der ſchöpferiſchen Phantaſie auch außerhalb der Kunſt zu erhalten.[1])

Phantaſie als Grundlage dichteriſchen Genießens.

11. Sehen wir uns nun um, wo im äſthetiſchen Betrachten und Genießen Phantaſie vorkommt, ſo bleibt unſer Blick zunächſt an der Dichtkunſt haften. Für das dichteriſche Betrachten entſteht der Gegenſtand allererſt durch Phantaſie. Was dem Gemälde gegenüber das Auge, dem Tonwerk gegenüber das Ohr leiſtet, das iſt in der Dichtung Sache der Phantaſie. Es war hiervon ausführlich im erſten Kapitel dieſes Abſchnittes (S. 83 ff.) die Rede.

Nach den ſoeben gegebenen Einteilungen dürfen wir ſagen: nach der einen Seite iſt uns durch die Dichtung aufgegeben, nachbildende Phantaſie auszuüben. Im Anſchluß an die Worte der Dichtung ſoll es geſchehen, daß wir die entſprechenden Gegenſtände in unſerer Vorſtellung entſtehen laſſen. Gemäß der anderen Dreiteilung iſt es Phantaſie in der weiteſten Bedeutung, was die Dichtung von uns verlangt, denn die nachgebildeten Vorſtellungen ſollen eine möglichſt ſtark entwickelte Anſchaulichkeit an ſich tragen.

Phantaſie innerhalb der aſſoziierten Vorſtellungen.

Eine zweite Stelle, wo wir der Phantaſie begegneten, befindet ſich im Bereich der aſſoziierten Vorſtellungen, die ſich unter gewiſſen Umſtänden den Bedeutungsvorſtellungen zugeſellen. Unter den aſſoziierten Vorſtellungen, die ich im ſechſten Kapitel behandelt habe, können für uns hier beſonders die an zweiter und dritter Stelle erwähnten (S. 144 ff.): die „ergänzenden“ und die „umſpielenden“ Vorſtellungen, in Betracht kommen. Ich ſage: ſie können in Betracht kommen. Denn notwendig iſt es keineswegs, daß dieſe Vorſtellungen jene volle Anſchaulichkeit erhalten, durch die ſich die Phantaſie auszeichnet. Wenn wir z. B. Defreggers Salontiroler oder ſeine Brautwerbung in „ergänzende“ Vorſtellungen weiterführen, ſo können dieſe Vorſtellungen bloß matte und dünne Andeutungen ſein, ſie können aber auch die Lebhaftigkeit von Phantaſieanſchauungen haben. Und wenn wir uns etwa durch Goethes Nachtgeſang zu allerhand Vorſtellungsüberfluß ſtimmen laſſen, ſo können dieſe „umſpielenden“ Vorſtellungen Phantaſieanſchaulichkeit haben; nötig aber iſt dies keineswegs. Ich habe zwar bei der im ſechſten Kapitel gegebenen Beſchreibung der umſpielenden Vorſtellungen mich öfters des Aus-

[1]) JEAN PAUL, Über die natürliche Magie der Einbildungskraft. Aus dem Anhange zu Quintus Fixlein. — Ebenſo in der „Vorſchule der Äſthetik“ § 7, § 23. Oder man leſe den Hymnus auf die Macht der Phantaſie bei GABRIEL SÉAILLES: Essai sur le génie dans l'art, 2. Aufl., Paris 1897, S. 106 ff., 116 ff.

druckes „Phantaſie“ im allgemeinen bedient. Doch ſei hier ausdrücklich bemerkt, daß die umſpielenden Vorſtellungen oft unterhalb der Phantaſieanſchauungen verbleiben.

In den ergänzenden und umſpielenden Vorſtellungen handelt es ſich um ein Mittleres zwiſchen nachbildender und ſchöpferiſcher Phantaſie. Das Gemälde, Gedicht oder ſonſtige Kunſtwerk bildet die Grundlage; jene Vorſtellungen entwickeln ſich im engen Anſchluß an ſie. Aber es beſteht für dieſe Entwicklung doch mehr oder weniger Freiheit; beſonders ſoweit es ſich um die umſpielenden Vorſtellungen handelt.

Von den drei „Bedeutungen“ der Phantaſie hat hier nur die erſte, weiteſte allgemeine Geltung. Doch kann es im Bereiche der umſpielenden Vorſtellungen auch zu Phantaſie im engeren Sinne kommen. Die umſpielenden Vorſtellungen können einen ſolchen freien und kühnen Flug nehmen, daß ſie ſich in ungewöhnlichem Grade vom Boden der Erfahrung und des vorliegenden Kunſtwerkes frei machen.

Eine weitere Beteiligung der Phantaſie.

12. Auf dieſe Phantaſiebetätigungen hat uns die bisher gegebene Zergliederung des äſthetiſchen Betrachtens geführt. Es fragt ſich, ob damit der Anteil der Phantaſie erſchöpfend bezeichnet iſt.

Eine wichtige Beteiligung der Phantaſie wurde bisher gänzlich außer acht gelaſſen. Dieſe Beteiligung kommt zwar nicht in jedwedem Akte des äſthetiſchen Betrachtens vor, doch aber iſt ſie von weiter Verbreitung und zugleich von hervorragender Bedeutung. Sie beſteht in folgendem.

Es gibt genug hochgebildete und grundgeſcheite Perſonen, denen die Kunſt etwa Botticellis, Michelangelos oder Correggios keinen Eindruck macht. Wir vermuten mit Recht, daß es dieſen Menſchen an Phantaſie fehlt. Was für eine Fähigkeit iſt es, die ihnen durch dieſe Vermutung abgeſprochen wird? Wir nehmen an: ſie vermögen ſich nicht von dem ihnen gewohnten Erfahrungskreiſe zu den geſteigerten Geſtalten des Kunſtwerkes zu erheben; ſie haften zu ſehr an der Weiſe der ſie umgebenden Dinge und Menſchen, an den Zügen der Welt, wie ſie wirklich iſt, ſie haben nicht das Zeug in ſich, um die Verinnerlichungen, Vertiefungen, Verfeinerungen, Kraft- und Leidenſchaftsſteigerungen, Harmoniſierungen, vielleicht auch Verhäßlichungen, kurz die ſtarken Umformungen, die der Künſtler mit der Wirklichkeit vornahm, in ſich nachzubilden.

Wir dürfen hiernach ſagen: von dem Betrachter wird Phantaſie in allen den Fällen erwartet, wo die in den Kunſtwerken dargeſtellte

Welt aus einer bedeutenden, Grundzüge betreffenden Umformung der gewöhnlichen Wirklichkeit nach irgend welchen Seiten hin hervorgegangen iſt. Die Meinung iſt natürlich nicht die, daß in ſolchen Fällen die Anſchauung des Kunſtwerks erſt durch Phantaſie entſtünde. Denn mag die dargeſtellte Welt noch ſo romantiſch und phantaſtiſch ſein, ſo hat der Betrachter doch eben dieſe Welt in Form des ſinnlich wahrnehmbaren Kunſtwerkes vor ſich. Auch Wunder- und Zauberwelten haben, wenn ſie Kunſtwerk geworden ſind, Sichtbarkeit oder Hörbarkeit gewonnen. So iſt alſo Phantaſie hier nicht etwa als eine Funktion, aus der das ſinnliche Anſchauen entſpringt, ſondern nur als Begleiterin des ſinnlichen Anſchauens gefordert. Das ſinnliche Anſchauen wird unter Begleitung von Phantaſieauffſchwung vollzogen. Sollen etwa Klingers Radierungen mit Verſtändnis genoſſen werden, ſo muß der Betrachter die Fähigkeit haben, ſein Fühlen und inneres Anſchauen von der umgebenden Wirklichkeit in erheblichem Maße loszulöſen, und er muß auf Grund dieſer Fähigkeit den durch das vorliegende Kunſtwerk geforderten Phantaſieaufflug nun auch wirklich ausführen. Hierfür wird es von Nutzen ſein, wenn er ſchon vorher des öfteren ähnliche Loslöſungen der Phantaſie von der Wirklichkeit vollzogen hat. Der Betrachter wird die Entführung des Prometheus aus der Brahmsphantaſie um ſo leichter mit dem nötigen Phantaſieauffſchwunge auffaſſen, je öfter er ſchon ein ähnliches Überfliegen der Wirklichkeit durch die Phantaſie geleiſtet hat.

Dies gilt auch von der Dichtkunſt. Wenn man ſo viele urteilsfähige, gebildete, geſchmackvolle Perſonen trifft, denen etwa Dante, Calderon, Cervantes, Shelley keinen Eindruck machen, ſo liegt dies ſicherlich großenteils an ihrer Phantaſieloſigkeit. So ſteht alſo in der Dichtkunſt die Sache ſo, daß für ſämtliche Dichtungen die Phantaſie als Nachbildnerin der vom Dichter geſchaffenen Geſtalten gefordert iſt, und daß dann noch für eine beſtimmte Art von Dichtungen, nämlich für die Dichtungen mit prinzipieller Wirklichkeitsſteigerung, die ſich auffſchwingende, von der Wirklichkeit loslöſende Phantaſie als Begleiterin der nachbildenden Phantaſie gehört. Ich will dieſe Phantaſie kurz als Höhenphantaſie bezeichnen.

Auch für die Stimmungskünſte hat das Dargelegte im allgemeinen Gültigkeit. Denn in gewiſſem Sinne kann auch in ihnen von Wirklichkeitsſteigerung die Rede ſein. Nur müßte mit Rückſicht auf dieſe Künſte die Darlegung etwas anders gegeben werden. Es genügt, hierauf aufmerkſam gemacht zu haben.

Höhenphantaſie als Bedingung der Einfühlung.

Dieſe Höhenphantaſie iſt ſtrenggenommen die Bedingung, daß die ſinnliche Anſchauung mit den entſprechenden Vorſtellungen und Gefühlen verſchmolzen wird. Sie erſt macht die von dem Kunſtwerk geforderte Einfühlung möglich. Von einer Klingerſchen Radierung hat der Phantaſieloſe genau dieſelbe ſinnliche Wahrnehmung wie der Phantaſievolle. Wohl aber gewinnt das ſinnlich Wahrgenommene für den Phantaſieloſen nicht entfernt jenen Sinn, jene vielſagende Bedeutung, die für den Phantaſievollen in ihm liegt. Erſt auf Grund jener Höhenleiſtung der Phantaſie erhält das ſinnlich Wahrgenommene ſein geiſtiges Geſicht. Für den Phantaſieloſen ſieht die gleiche ſinnliche Wahrnehmung leer und ſonderbar aus. Bei den Kunſtwerken mit Wirklichkeitsſteigerung alſo iſt die Höhenphantaſie die Bedingung für das volle Zuſtandekommen der Einfühlung.

Bei dieſer dritten Beteiligung der Phantaſie am äſthetiſchen Betrachten handelt es ſich ausdrücklich um Phantaſie in der engeren Bedeutung des Wortes (S. 317). Denn darauf ja kommt es an, daß das innere Anſchauen die Kraft hat, ſich von der üblichen Wirklichkeit in mehr als gewöhnlichem Grade loszulöſen. Was ſodann die Einteilung in wiedergebende, nachbildende und ſchöpferiſche Phantaſie betrifft, ſo iſt die Höhenphantaſie ohne Zweifel von nachbildender Art.

Noch erinnere ich ſchließlich daran, daß ſich uns die Verſchmelzung als phantaſiemäßiges Schauen dargeſtellt hat (S. 246). Damit ſollte aber die Verſchmelzung nicht geradezu als Phantaſiebetätigung bezeichnet, ſondern nur ſoviel geſagt ſein, daß die Verſchmelzung eine der Phantaſie verwandte Seite an ſich hat.

An ſpäterer Stelle wird ſich uns die Phantaſie noch in einer weiteren Richtung am äſthetiſchen Betrachten beteiligt erweiſen. Es wird dies im zwölften Kapitel des dritten Abſchnittes geſchehen, das von der Stoffloſigkeit der äſthetiſchen Wahrnehmung handeln wird. Indeſſen auch wenn wir von dieſem weiteren Beitrage der Phantaſie abſehen, ſo hat ſich uns doch ſchon eindringlich ergeben, daß der Phantaſie im äſthetiſchen Betrachten hochbedeutſame Leiſtungen zukommen. Um wieviel mehr wird dies im künſtleriſchen Schaffen der Fall ſein! So erſcheint es denn faſt unglaublich, wie manche Theoretiker, vor allem Zola, dazu kommen konnten, die Phantaſie im dichteriſchen Geſtalten für abgeſchafft und von der wiſſenſchaftlichen Methode erſetzt zu erklären.[1])

[1]) Émile Zola, Le roman expérimental. 2. Aufl. Paris 1880. S. 206 ff., 224 ff. Zola verleugnet mit ſeiner Theorie ſeine eigenen phantaſiegewaltigen Dichtungen.

Sechzehntes Kapitel.

Das ästhetische Beziehen und Gliedern.

Wichtigkeit der beziehenden Funktion im äſthetiſchen Verhalten.

1. Eine wichtige Seite am äſthetiſchen Betrachten habe ich bis jetzt abſichtlich gänzlich außer acht gelaſſen. Unmittelbar in und mit dem ſinnlichen Anſchauen vollzieht ſich ſowohl im gewöhnlichen Leben, als auch im äſthetiſchen Verhalten ein mannigfaltiges Verbinden, Trennen, Gruppieren, Einigen, Gliedern. Die ſinnlichen Eindrücke gehen Hand in Hand mit der Funktion des Beziehens vor ſich. Gilt dies ſchon von dem gewöhnlichen Wahrnehmen, ſo in ganz beſonderem Maße von der ſinnlichen Seite des äſthetiſchen Verhaltens. Die Funktion des Beziehens nun eben iſt es, die ich jetzt in ihrer Bedeutung für das ſinnliche Anſchauen im äſthetiſchen Verhalten betrachten will.

Im Vergleich mit den ausführlichen Erörterungen, die beſonders im Zuſammenhang mit der Einfühlung den niederen Empfindungen gewidmet waren, kann es ſcheinen, daß die Bedeutung der höheren Sinne für das äſthetiſche Verhalten bisher nicht zu ihrem Rechte gekommen ſei. Durch die folgenden Betrachtungen erſt wird die Geſichts- und Gehörsgrundlage des äſthetiſchen Verhaltens in ihr volles Recht eingeſetzt werden.

Die Funktion des Beziehens im gewöhnlichen Sehen.

2. Wir faſſen zunächſt die Geſichtswahrnehmungen ins Auge. Die Entwicklung des Sehens iſt ſchon im zweiten Lebensjahre des Kindes ſoweit, daß die Eindrücke der gewohnten Umgebung unmittelbar als Dinge aufgefaßt werden. Für den Erwachſenen ſind, wenn nur das Sehen deutlich iſt, faſt alle Geſichtseindrücke als zu Dingen geordnet vorhanden. Selbſt wenn wir Werkzeuge, Maſchinen, Pflanzen, Tiere ſehen, die uns bis dahin unbekannt geblieben ſind, ſo erſcheinen uns auch ſie, gemäß der Ähnlichkeit mit bekannten Eindrücken, als Dinge. Nur wo uns Geſichtseindrücke als wirre,

ſinnloſe Maſſe begegnen, kann nicht von Dingen, die ſich uns darbieten, die Rede ſein. So iſt es, wenn ich z. B. Geſtrichel und Gekritzel ſehe, ohne zu wiſſen, ob dies Buchſtaben oder ſonſtige Zeichen ſind. Das undeutliche Sehen dagegen iſt kein günſtiger Boden für das unmittelbare Auffaſſen von Dingen. Je undeutlicher das Sehen wird, um ſo leichter verliert ſich die Scheidung und Gruppierung der Eindrücke zu Dingen. Wo die Ferne verſchwimmt, ſehen wir kaum mehr Dinge, ſondern ein duftiges Fließen von Farben mit unbeſtimmten Formen. Und geraten wir in einen finſteren uns unbekannten Raum, ſo ſehen wir gleichfalls kaum Dinge, ſondern nur ein Nebeneinander von Dunkel und mattem Schein, ein Schwanken ungefährer Umriſſe.

Ich erinnere an dies alles, damit die Tatſache vor Augen ſtehe, daß das gewöhnliche Sehen ſchon im frühen Kindesalter und noch mehr beim erwachſenen Menſchen von der Funktion des Beziehens faſt allenthalben in vielfältiger Weiſe durchzogen iſt. Wir ſehen nicht Farbenflecken und Raumausbreitungen in gleichgültigem Aneinander, in der Weiſe von Haufen und Anſammlungen; ſondern indem wir ſehen, ſo ſcheiden, gruppieren, einigen wir zugleich. Unſer Sehen iſt unwillkürlich zugleich ein Einteilen der Eindrücke in Gruppen, deren jede uns als in ſich zuſammengehörig und als relativ unabhängig von der Umgebung erſcheint. Dieſe Gruppen ſind die Dinge. Auf einem jeden ruht der Ton einer relativ in ſich geſchloſſenen Einheit. Hiermit iſt aber die Leiſtung der beziehenden Funktion nicht beendet. Die Dinge erſcheinen unſerem Sehen ſelbſt wieder als geteilt in kleinere und kleinſte Ganze, als zerfallend in über-, unter-, nebengeordnete Teile. Man denke an die nackte menſchliche Geſtalt: welche Fülle von größeren und kleineren Empfindungsgruppen, von Zuſammenfaſſungen und Teilungen bietet ſie unſerem Auge auf den erſten Blick dar! Das Sehen iſt hier zugleich unmittelbar ein vielfältiges, feines Gliedern.

Die Funktion des Beziehens im gewöhnlichen Hören.

Etwas Ähnliches gilt nun auch von dem Hören. Wirre haufenartige Maſſen kommen hier freilich auch für den Erwachſenen ungleich häufiger vor als auf dem Gebiete des Sehens. Aber auch die Gehörseindrücke erſcheinen dem Erwachſenen zum großen Teile als geordnete Folgen. Das Nacheinander von Wörtern in unſerer Mutterſprache und in fremden Sprachen, die wir verſtehen, erſcheint unſerem Ohre ſofort als gegliedert nach Sätzen und Satzteilen (wobei es natürlich ganz einerlei iſt, ob dieſe den Regeln der Grammatik entſprechen oder nicht). Gegenüber fremden Sprachen dagegen, die wir nicht verſtehen,

verhält ſich die Funktion des Beziehens nahezu untätig. Aber auch abgeſehen von der Sprache bringt ſich die Funktion des Beziehens an den verſchiedenſten Geräuſchen mehr oder weniger zur Geltung. Man denke an das Geräuſch von Tritten, an das Schnarchen, an das Schlürfen beim Eſſen, an das Stampfen der Pflaſterer, an klappernde Mühlen, tickende Uhren, arbeitende Maſchinen, an die Geräuſche eines rollenden Eiſenbahnzuges, in dem wir ſitzen, an den plätſchernden Bach, die brandenden Wogen, an den Geſang der Nachtigall, das Krähen des Hahnes u. ſ. w. Aber ſelbſt das Heulen des Windes, das Rauſchen in den Bäumen, das Praſſeln des Feuers kann ſich uns in eine Art von Rhythmus und Melodie gliedern. Die muſikaliſchen Klänge laſſe ich beiſeite, da jetzt ja nur von dem gewöhnlichen, noch nicht äſthetiſchen Wahrnehmen die Rede iſt.

Was die Taſteindrücke betrifft, ſo zeigen auch ſie ſich wenigſtens in gewiſſem Grade, unter Umſtänden ſogar in erſtaunlicher Weiſe, von der Funktion des Beziehens durchſetzt. Man denke insbeſondere an die Verfeinerung des Taſtens bei den Blinden. Aus den übrigen Empfindungen heben ſich die Bewegungsempfindungen hervor. Hier finden ſich äußerſt feine Verknüpfungen und Gliederungen. Sonſt dagegen geben uns die niederen Sinne in bei weitem überwiegendem Maße unverknüpften, haufenartigen Stoff.

Steigerung der beziehenden Funktion im äſthetiſchen Verhalten.

3. Es verſteht ſich nun von ſelbſt, daß alles von der Wirkſamkeit der beziehenden Funktion im gewöhnlichen Wahrnehmen Geſagte auch von dem äſthetiſchen Betrachten gilt. Nur gilt von ihm noch weit mehr. Im äſthetiſchen Betrachten entwickelt ſich die Funktion des Beziehens zu bedeutend geſteigerter Wirkſamkeit. Das Ideal des äſthetiſchen Betrachtens iſt, daß ſie in möglichſt hohem Grade den dargebotenen Anſchauungsſtoff durchziehe, daß ſie Verknüpfung und Gliederung in ihm als ein Maximum herſtelle.

Im gewöhnlichen Sehen nehmen wir uns überaus häufig nicht Zeit und Mühe, auf die vorhandenen Glieder und Einheiten einzugehen. Auch iſt an den Dingen unſerer Umgebung Gliederung und Einheit oft nur undeutlich und überhaupt unvollkommen zu finden. Beſonders an dem Zuſammenſein der Dinge tritt im gewöhnlichen Leben Gruppierung, Gliederung, Geſchloſſenheit meiſtenteils nur wenig überſichtlich und wenig entwickelt hervor.

Das äſthetiſche Betrachten iſt mit jenem ganz oder halb achtloſen Hinübergleiten über Gliederung und Einheit der Dinge unverträglich. Dem praktiſchen Intereſſe iſt in unzähligen Fällen ſchon

Genüge geleiſtet, wenn von einem Tiſch, einem Haus, einem Baum, einem Wege ſoviel in das Bewußtſein fällt, daß es eben ein Tiſch, Haus, Baum, Weg iſt. Auf die in den Teilen und Merkmalen dieſer Dinge hervortretende Gruppierung und Ordnung kommt es nicht an; ſo achten wir denn auch nicht oder nur ungefähr darauf. Eine ſolche Haltung unſeres Bewußtſeins würde das äſthetiſche Betrachten zerſtören oder überhaupt nicht aufkommen laſſen. Hier iſt vielmehr die Aufmerkſamkeit mit Hingebung den in der ſinnlichen Anſchauung hervortretenden Beziehungen zugewendet. Im äſthetiſchen Betrachten wird ſoviel Einheit und Gliederung, ſoviel Geſchloſſenheit und Vermannigfaltigung, ſoviel Über-, Unter- und Nebenordnung, als uns durch die Sinnenform der Gegenſtände dargeboten wird, auch aufmerkſam aufgefaßt. Die beziehende Funktion durchſetzt unter begleitender Aufmerkſamkeit das ſinnliche Anſchauen in ſolchem Grade, als es durch den jeweilig gebotenen Anſchauungsſtoff möglich gemacht iſt. Dies gilt von dem griechiſchen Tempel geradeſo wie von einem Bilde Liebermanns, von einem Drama oder einer Sonate ebenſo wie von den äſthetiſch betrachteten Geſtalten der Wirklichkeit. Die Steigerung des Gliederns im äſthetiſchen Verhalten macht es begreiflich, daß es künſtleriſche Betrachter gibt, die in den ineinandergreifenden Gliederungszuſammenhängen geradezu myſtiſch ſchwelgen.[1])

Die Funktion des Beziehens in der Betrachtung von Kunſtwerken.

4. Wie in ſo vielen Stücken, ſo nimmt auch rückſichtlich der Funktion des Beziehens die Kunſt eine andere Stellung ein als das Naturäſthetiſche. Der Künſtler richtet ſeine Schöpfungen ſo ein, daß im Betrachter die Funktion des Beziehens zu einer möglichſt vollkommenen Leiſtung kommt. Er gibt ſeinem Kunſtwerk eine ſolche Anordnung in Merkmalen und Teilen, daß es gemäß der Funktion des Beziehens als möglichſt durchgearbeitet erſcheint. Infolge der künſtleriſchen Arbeit wird der Betrachter in den günſtigen Fall geſetzt, daß er die Funktion des Beziehens in möglichſt müheloſer und möglichſt deutlicher Weiſe und mit dem Erfolge ausübt, daß ihm das Kunſtwerk in möglichſt hohem Grade als ein wechſelſeitig in ſich bezogenes Ganzes gegenwärtig wird.

Die Funktion des Beziehens hat zwei Seiten: ſie iſt Scheidung und Verknüpfung, Gliederung und Zuſammenfaſſung. Demgemäß kann die ſoeben ausgeſprochene Forderung an den Künſtler auch ſo zum Ausdruck gebracht werden: das Kunſtwerk ſoll ſowohl die

[1]) Man leſe etwa in Solgers Erwin S. 201.

gliedernde, wie die einigende Auffaſſung zu möglichſt ausgebildeter Betätigung aufrufen; es ſoll in ihm ſowohl die Teilung, Verzweigung, Mannigfaltigkeit, als auch die Bindung und Herrſchaft ſoweit als möglich entwickelt ſein.

Ich habe hier überall den Ausdruck „möglichſt“ hinzugeſetzt. Damit ſoll auf das Relative dieſer Forderung hingewieſen ſein. Das Höchſte ſowohl an Mannigfaltigkeit wie Einheit bedeutet etwas ſehr Verſchiedenes je nach dem beſonderen Kunſtgebiete, ebenſo je nach dem Stil und der Richtung des künſtleriſchen Schaffens und vor allem auch je nach dem vorliegenden Stoff. Bei Äſchylos bedeutet der höchſt mögliche Grad von Einheit und Mannigfaltigkeit etwas ganz anderes wie bei Shakeſpeare, bei Giotto oder Fra Angelico etwas anderes wie bei Raffael oder Correggio.

Der Künſtler alſo kommt der beziehenden Funktion des Betrachters in hohem Grade entgegen. Um vor Augen zu haben, wieviel dieſes Entgegenkommen bedeute, braucht man ſich etwa nur Lionardos Abendmahl oder Raffaels Schule von Athen mit ihrer klaren und eindringlichen Gruppendurchbildung zu vergegenwärtigen.

Die Funktion des Beziehens in der Betrachtung der Natur.

Auf Seite der Natur gibt es ſo etwas wie ein Entgegenkommen und Anordnen natürlich nicht. Hier iſt es allein Sache des Betrachters, aus den Naturdarbietungen möglichſt viel an wechſelſeitiger Bezogenheit herauszuholen. Mag es ſich um Landſchaften oder Szenen aus dem Volksleben oder ſonſt etwas handeln: überall kommt es darauf an, den Standort des Betrachtens ſo zu wählen, das Herausheben und Abgrenzen des Gegenſtandes ſo einzurichten, das Betonen gewiſſer Punkte durch das Auge und vielleicht auch das Hinwegſehen über anderes ſo zu handhaben, daß ſich dabei möglichſt günſtige Bedingungen für Gliederung und Zuſammenfaſſung ergeben.

Weitere Unterſchiede.

Man braucht die verſchiedenen Künſte nur flüchtig zu überblicken, um die Überzeugung zu gewinnen, daß das äſthetiſche Gliedern und Einigen tiefgreifende Unterſchiede aufweiſt. Vor allem ſpringt in die Augen, zu wie ganz anderem Gliedern und Einigen die Stimmungskünſte im Vergleiche mit den darſtellenden Künſten auffordern. An Ton- und Bauwerken und kunſthandwerklichen Erzeugniſſen bedeutet Gliederung und Einheit etwas weſentlich anderes wie an Werken der bildenden Kunſt und an Dichtungen. Es kommt dabei nicht nur der Unterſchied von ſtrenger und freier Gliederung und Zuſammenfaſſung, ſondern noch ein anderer Unterſchied in Betracht. Das Beziehen wird entweder unmittelbar anſchaulich oder

inhaltlich vermittelt ausgeübt. Gliederung und Einheit eines äſthetiſchen Gegenſtandes ergibt ſich entweder durch einfache, unmittelbare Vertiefung in die ſinnliche Form oder unter Hinzuziehung des in der Sinnenform zum Ausdruck gebrachten vorſtellungsmäßigen Inhalts. Doch halte ich es für beſſer, auf dieſe Unterſchiede in Gliederung und Einheit nicht hier, ſondern erſt an ſpäterer Stelle, wo Gliederung und Einheit unter den Geſichtspunkt der Norm gebracht werden wird, einzugehen.

Dualiſtiſche und immanente Ausübung der beziehenden Funktion.

5. Ein anderer Unterſchied des äſthetiſchen Gliederns und Einigens dagegen muß ſchon hier hervorgehoben werden. Die Funktion des Beziehens wird entweder neben der ſinnlichen Anſchauung, getrennt von ihr, ausgeübt, oder ſie geht ungetrennt von der ſinnlichen Anſchauung vor ſich. In dem erſten Falle ſind wir uns des Gliederns und Verknüpfens, des Trennens und Einigens als einer beſonderen Tätigkeit bewußt; in dem zweiten Falle kommt uns dieſe Tätigkeit für ſich nicht zum Bewußtſein, ſondern nur als verwachſen mit dem ſinnlichen Anſchauen. Ich will jenen Fall als den dualiſtiſchen, dieſen als den immanenten bezeichnen.

Erſte Geſtalt des dualiſtiſchen Falles: vorbereitende Gliederungsverſuche.

Der erſte Fall kommt in doppelter Weiſe vor. Erſtlich haben wir daran zu denken, daß uns oft ein Kunſtwerk in ſeinen Verhältniſſen und Gruppierungen noch unklar iſt und wir das Bemühen haben, Gliederung, kleinere und größere Einheiten hineinzubringen. Dann verſuchen wir uns in der Funktion des Beziehens; wir üben an dem Kunſtwerk allerhand unterſcheidende, vergleichende, abwägende, zuſammenfaſſende Tätigkeiten aus. Dieſe können zum Gelingen führen: das Kunſtwerk ſteht uns dann als ein durchſichtig und befriedigend in ſich bezogenes vor Augen. Oder wir kommen zu keinem befriedigenden Ergebnis: dies drückt ſich nun wieder entweder in dem Bekenntnis aus, daß wir das Kunſtwerk nicht zu durchſchauen vermögen, daß unſer Verſtändnis nicht hinreicht, oder in dem Tadel, daß das Kunſtwerk einer klaren Gliederung und Einheit entbehrt. In jedem Falle hat dieſe Art von bewußter Ausübung der Beziehungsfunktion neben dem ſinnlichen Anſchauen nur die Bedeutung einer Vorbereitung für das vollendete äſthetiſche Verhalten. Es ſind Verſuche, Bemühungen, um im äſthetiſchen Betrachten zum Ziele zu kommen.

Dergleichen kommt in allen Künſten vor. Perſonen, die nicht durch muſikaliſche Begabung und Schulung hervorragen, machen beim erſten Anhören eines ſchwierigen Tonwerkes gewöhnlich die Erfahrung,

daß ſie Verknüpfungen herzuſtellen verſuchen, und daß es ihnen damit nicht recht gelingt. Oder es kann geſchehen, daß uns etwa ein gedankenſchweres Gedicht Ibſens oder ein kunſtvoll geſchlungenes Gedicht aus Goethes weſtöſtlichem Divan beim erſten Hören oder Leſen in ſeiner Gliederung noch dunkel erſcheint und wir dann in Verknüpfung, Fortgang, Abrundung einzudringen verſuchen. Ein verwickeltes Bauwerk kann zu ähnlichen Bemühungen Anlaß geben. Und ſo in allen Künſten.

Zweite Geſtalt: Durchlaufen vollzogener Gliederungen.

Doch kommt das ſelbſtändige Ausüben der äſthetiſchen beziehenden Funktion noch in einer zweiten Geſtalt vor. Es kann geſchehen, daß uns der äſthetiſche Gegenſtand in ſeiner Gliederung und Einheit klar vor Augen ſteht, und daß wir nun doch noch das weitere Bedürfnis haben, uns Gliederung und Einheit für ſich zu deutlichem Bewußtſein zu bringen. Wir heben dann, nebſtdem daß wir anſchauen oder angeſchaut haben, noch die Verknüpfungen in dem Angeſchauten für ſich beſonders hervor. Wir machen im Betrachten eines Kunſtwerkes irgendwo Halt und gehen die Gruppierungen, Einſchnitte, Verſchlingungen, die wir bis dahin kennen gelernt haben, als ſolche im Geiſte durch; oder es kann auch dieſes Durchlaufen nach voller Beendigung der Betrachtung des Kunſtwerkes geſchehen. Entweder handelt es ſich dabei mehr um das Bedürfnis nach klarem Urteil und kritiſchem Verhalten oder mehr um den Zweck, durch dieſes betonte Herausheben den Genuß an der durchgeführten Gliederung und Einheit ſich verfeinern und verſtärken zu laſſen. Dieſe ganze zweite Art des dualiſtiſchen Falles bildet inſofern das Widerſpiel zu der erſten, als ſie eine Weiterführung des bereits wenigſtens in gewiſſem Umfang gelungenen äſthetiſchen Betrachtens bedeutet, während es ſich dort um eine Vorbereitung handelte.

Der immanente Fall in ſeiner objektiven Geſtalt.

Der zweite Fall kennzeichnet ſich dadurch, daß das Gliedern und Einigen ungetrennt von dem ſinnlichen Anſchauen vorkommt. Auch innerhalb dieſes immanenten Falles gibt es wiederum zwei Möglichkeiten: eine rein objektive und eine ſubjektiv betonte.

Wenn wir die Vorderſeite eines Hauſes betrachten, ſo wird uns in der Regel ſofort ein in ſich gegliederter Anblick zu teil. Wir ſind uns einer beziehenden Tätigkeit überhaupt nicht bewußt; ſondern es wird uns ein in ſich bezogenes Ganzes wie von außenher gegeben. Für unſer Bewußtſein iſt Bezogenes vorhanden, aber keine beziehende Tätigkeit. Damit iſt natürlich nicht geſagt, daß von uns die Funktion des Beziehens in ſolchem Falle überhaupt nicht ausgeht; ſondern nur

ſoviel iſt behauptet, daß die Funktion des Beziehens nicht als bewußte Tätigkeit ausgeübt wird. Es fehlt dem Beziehen das Tätigkeitsgefühl. Oder poſitiv ausgedrückt: das Beziehen iſt für das Bewußtſein nur vorhanden in der Form des Widerfahrens, in der Form eines Ergebniſſes, eines fertig Dargebotenen. Wir ſind uns nur des Bezogenſeins, nicht aber der beziehenden Tätigkeit bewußt.

Dieſelbe Erfahrung können wir beim Hören von Tonſtücken, beim Beſchauen von Gemälden, kurz in allen Künſten machen, wofern ſich nur der Gliederung und Einigung keine Schwierigkeiten entgegenſtellen. Man denke etwa an die ſprachliche Seite der Dichtungen. Wer ein Ohr für Rhythmus und Reim hat, dem ſtellt ſich der Vers- und Strophenbau eines Sonetts oder der wechſelnde Rhythmus in Goethes Fauſt wie etwas von außen Gegebenes dar. Ohne Tätigkeitsgefühl des Beziehens, iſt er ſich der Bezogenheiten in Rhythmus und Reim als eines fertigen Ergebniſſes bewußt. Aber auch wo dem Gruppieren und Ordnen anfänglich Schwierigkeiten in den Weg traten, kann ſich dieſe Form der beziehenden Funktion einſtellen, ſobald die Schwierigkeiten überwunden ſind und das Kunſtwerk überſichtlich geworden iſt. Und genau das Gleiche gilt von der äſthetiſchen Betrachtung der Naturdinge.

Der immanente Fall in ſeiner ſubjektiv betonten Geſtalt.

Der immanente Fall läßt aber noch eine andere Möglichkeit zu. Ich nannte ſie vorhin die ſubjektiv betonte Möglichkeit. Hier wird das Beziehen mit Tätigkeitsgefühl ausgeübt, aber nicht ſo, daß die Tätigkeit des Beziehens neben und außer dem ſinnlichen Anſchauen ausgeübt wird. Dies wäre ein Hinübergleiten in den dualiſtiſchen Fall. Sondern in und mit dem ſinnlichen Anſchauen üben wir die Tätigkeit des Beziehens aus. Wenn wir an den Glyptothekfresken des Cornelius, nachdem wir ſie betrachtet, die Gruppierungen nochmals durchlaufen, alſo eine beſondere Arbeit darauf verwenden, ſie uns ausdrücklich zu Bewußtſein zu bringen, ſo gehört dies nicht hierher; denn dies heißt: dualiſtiſch verfahren. Hierher gehört das bewußte Beziehen nur, wenn es zugleich mit dem Schauen ausgeübt wird. Und dies geſchieht keineswegs ſelten. Es gibt Kunſtwerke, die durch ihre klare, eindrucksvolle, wohltuende Gliederung, durch den anziehenden Rhythmus, der ſie belebt, ordentlich dazu auffordern, der Gruppierung, Anordnung und Geſchloſſenheit die Aufmerkſamkeit zuzuwenden. Beſonders gegenüber ſolchen Kunſtwerken kommt es, falls das äſthetiſche Verhalten überhaupt kräftig entwickelt iſt, leicht dazu, daß das Anſchauen in ſich ſelbſt von beziehender Tätigkeit

durchzogen iſt. Indem wir ſinnlich aufnehmen, üben wir zugleich ein Scheiden, Verknüpfen, Ordnen u. dgl. mit Tätigkeitsbetonung aus. Dabei verſteht es ſich von ſelbſt, daß der Übergang ſowohl zu dem dualiſtiſchen Verhalten wie auch zu der rein objektiven Form des immanenten Verhaltens durch unmerkliche Abſtufungen verläuft.

Die Hauptmaſſe des äſthetiſchen Betrachtens verläuft in den beiden Formen des immanenten Falles. Die dualiſtiſche Stellung der beziehenden Funktion kommt nur teils als Vorſtufe, teils als eine nicht unbedingt nötige Weiterausführung des äſthetiſchen Betrachtens vor.

Die Reproduktion in ihrer Bedeutung für die äſthetiſche Gliederung.

6. Das Gliedern des äſthetiſchen Gegenſtandes bedarf in weitem Umfange der Reproduktion. Und zwar meine ich hier nicht umgeformte Reproduktion, ſondern im ſtrengen Sinne Wiedergegenwärtigſein beſtimmter früherer Bewußtſeinsinhalte. Solche Reproduktion erweiſt ſich überall als nötig, wo der äſthetiſche Gegenſtand nicht mit ein und demſelben Bewußtſeinsakt ſinnlich aufgefaßt werden kann. Hier müſſen, wenn uns der äſthetiſche Gegenſtand als gegliedert und geſchloſſen vor der Seele ſtehen ſoll, ſeine vorher von uns aufgenommenen Teile unſerer Erinnerung gegenwärtig ſein.

In beſonderem Maße wird ſolche Reproduktion dort beanſprucht, wo der äſthetiſche Gegenſtand in einer Abfolge von Veränderungen beſteht; alſo, um nur das Wichtigſte zu nennen, in Ton- und Dichtkunſt. Eine Melodie würde uns nicht als ein beziehungsvolles, fortſchreitend zuſammenhängendes, rhythmiſches Ganzes erſcheinen, wenn nicht bei jedem wirklich gehörten Ton mindeſtens die unmittelbar vorausgegangenen Töne in der Erinnerung gegenwärtig wären. Und ohne Zweifel wird das Verſtändnis für das Ganze eines Tonwerks um ſo vollkommener ſein, je mehr auch alle ſeine weiter zurückliegenden Teile uns in unſerer Erinnerung zur Verfügung ſtehen. Man nehme etwa das Andante von Mozarts Jupiterſymphonie. Dem erſten Thema tritt ein zweites von drohender Haltung entgegen. Hierauf folgt ein friedevoller Geſang mit einem beweglichen Nachſpiel.[1]) Dieſer Verlauf muß dem Bewußtſein als reproduzierbar erhalten bleiben, wenn das Andante als Ganzes wirken ſoll. Oder wenn z. B. im vierten Satze der F-dur Symphonie von Brahms Themen aus früheren Sätzen anklingen, ſo wird nur der Hörer die erforderliche Rückbeziehung

[1]) Bei dem Heranziehen von Beiſpielen aus der Muſik habe ich, ſoweit es ſich um Analyſe der Tonwerke handelt, vielfach HERMANN KRETZSCHMARS vortrefflichen Führer durch den Konzertſaal benützt. Dies ſei hier ein für allemal mit Dank erwähnt.

eintreten laſſen können, dem die früheren Sätze mit ihren Themen noch gegenwärtig ſind. Und ähnlich verhält es ſich in der Dichtkunſt. Soll ſich uns ein Gedicht, das wir hören oder leſen, fortlaufend als ein fortſchreitendes, ſich knüpfendes und mehr und mehr vollendendes Ganzes vor die Seele ſtellen, ſo müſſen uns bei jedem neuen Wort und Satz die unmittelbar vorausgegangenen Worte und Sätze geiſtig nachklingen. Und nicht nur dies; ſondern auch die ſämtlichen weiter zurückliegenden Teile des Gedichts dürfen nicht einfach der Vergeſſenheit verfallen ſein. Vielmehr wird das Gedicht in ſeiner Verknüpfung, Ordnung und Ganzheit um ſo beſſer aufgefaßt, je vollſtändiger und genauer uns ſämtliche vorausgegangene Teile des Gedichtes erinnerbar ſind. Man vergegenwärtige ſich etwa Schillers Glocke: welchen verſchlungenen Aufbau müſſen wir nicht in unſerer Erinnerung beherrſchen, wenn wir dieſe Dichtung als ein Ganzes genießen wollen!

Aber auch die ſich im Raum unbewegt ausbreitenden Künſte gehören in gewiſſem Grade hierher. Sobald das Kunſtwerk auch nur von einigermaßen erheblichem Raumumfang iſt, kann es nicht mit einem Blick überſehen, ſondern muß in ſeinen Teilen durchlaufen werden. Das heißt aber: das in jedem Zeitpunkt wirklich Geſehene muß durch die Reproduktion der vorher geſehenen Teile ergänzt werden. Nur ſo iſt uns das Gemälde, das Denkmal, die Kirche, die Zimmereinrichtung als gegliedertes Ganzes gegenwärtig. Am umfaſſendſten wird die Reproduktion in den Fällen in Anſpruch genommen, wo wir, wie beſonders bei Bauwerken, um das Kunſtwerk herumwandeln und Vorder-, Seiten-, Hinteranſicht zuſammenſetzen müſſen, um ein Bild von dem Ganzen zu gewinnen.

Dieſe reproduktive Ergänzung des Wahrgenommenen iſt nicht etwa auf das Gebiet des Äſthetiſchen beſchränkt, ſondern kommt überall im gewöhnlichen Leben vor. Um zu verſtehen, was wir hören oder leſen, dazu iſt in allen Fällen beſtändige Ergänzung des eben Gehörten oder Geleſenen durch Reproduktion des Vorausgegangenen erforderlich. Ebenſo erhält jedes Erleben einer zuſammenhängenden Tatſachenreihe, z. B. einer Erkrankung, einer Gerichtsverhandlung, einer Unternehmung, nur durch die bezeichneten Ergänzungen Sinn und Zuſammenhang. Da es ſich ſonach hier um nichts eigentümlich Äſthetiſches handelt, ſo will ich auch auf die Pſychologie dieſer ergänzenden Reproduktionen nicht ausführlich eingehen.

Wirklich vollzogene und nur mögliche Reproduktion.

7. Nur auf einen Punkt ſei die Aufmerkſamkeit hingelenkt: auf den Unterſchied von wirklich vollzogener und nur möglicher Reproduktion. In den ergänzenden Reproduktionen kommen beide Fälle in weitem Umfange vor.

Die ſoeben gehörten Klänge und Worte tönen noch eine Weile im Bewußtſein nach. Inſoweit handelt es ſich um wirkliche Reproduktion. Die weiter zurückliegenden Teile eines Tonſtückes oder Gedichtes dagegen werden beim fortſchreitenden Weiterhören oder Weiterleſen in der Regel nicht ausdrücklich erinnert, ſondern ſind uns nur in der Weiſe einer möglichen Reproduktion gewiß. Wir haben hinſichtlich der vorausgegangenen Teile die Gewißheit der Erinnerungsmöglichkeit. Je unſicherer dieſe Gewißheit iſt, um ſo unangenehmer empfinden wir dies. Wir merken dann, daß wir die Beziehungen des Gehörten und Geleſenen nach rückwärts nicht mehr genau und vollſtändig herzuſtellen vermögen.

Dieſe Gewißheit der Erinnerungsmöglichkeit kann auch dann hinreichen, wenn das eben Gehörte oder Geleſene ausdrücklich Beziehungen auf früher Vorgekommenes enthält. Wenn z. B. Wallenſtein vor ſeinem Ende zu wiederholten Malen des ſchweren Verluſtes gedenkt, der ihn durch den Untergang des jungen Piccolomini getroffen habe, ſo iſt es keineswegs nötig, daß ſich bei jeder ſolchen Hindeutung in unſerer Erinnerung das Schickſal des Max aufrolle; ſondern es taucht vielleicht bei den Worten Wallenſteins im dritten Auftritt des fünften Aktes „Ihn wiederſehn? O niemals wieder!“ nur das Wort „Max“ ausdrücklich vor unſerem Bewußtſein auf; doch iſt an dieſes Wort die Gewißheit einer reichhaltigen Erinnerungsmöglichkeit geknüpft. Wir haben die Gewißheit, uns an alle die Schickſale des jungen Helden, die in Betracht kommen, erinnern zu können. Und dies genügt.

Doch kommen während des Hörens oder Leſens auch wirkliche Erinnerungen an frühere Stellen der Dichtung zu ſtande. Wenn Gretchen im Kerker ſagt: „Schon iſt die Straße wieder da, auf der ich dich zum erſten Male ſah,“ ſo wird dem Leſer oder Zuſchauer die entſprechende Szene vor der Erinnerung ſtehen. Und wenn der böſe Geiſt im Dom Gretchen niederſchmetternde Worte von der Mutter, die zur langen Pein hinüberſchlief, von dem Blute auf der Schwelle und von dem quillenden Leben unter ihrem Herzen zuflüſtert, ſo entſtehen in dem Zuhörer beſtimmte Erinnerungen an die entſprechenden früheren Szenen. In den Tonſtücken dagegen dürfte es, ſoviel

ich urteilen kann, wohl nur ausnahmsweiſe zu einem wirklichen Erinnern früherer Stellen während des fortlaufenden Zuhörens kommen.

Noch iſt das Wiedererkennen zu erwähnen. Das Wiedererkennen kann ausdrückliche Erinnerung enthalten, kommt aber auch bei bloßer Gewißheit von Erinnerungsmöglichkeit zu ſtande. In jedem Falle iſt es eine zuſammengeſetzte Erſcheinung: an die Reproduktion knüpft ſich eine gewiſſe Gleichſetzung, alſo eine Leiſtung der beziehenden Funktion. Dies auseinanderzuſetzen iſt hier nicht die Aufgabe.[1]) Hier ſei nur darauf hingewieſen, daß das Wiedererkennen ſowohl für den Hörer von Tonwerken als auch für den Theaterzuſchauer mannigfach in Betracht kommt. Wenn in einem Tonwerk ein Thema wiederkehrt, ſo findet bei dem mit muſikaliſchem Ohr begabten Zuhörer ſofort ein Wiedererkennen ſtatt. Mag das Thema bei ſeiner Wiederkehr auch in anderer Tonart und in allerhand ſonſtigen Verkleidungen auftreten: in dem muſikaliſchen Hörer vollzieht ſich augenblicklich und unwillkürlich die Gleichſetzung der ihm aus dem eben Gehörten zum Bewußtſein gekommenen Tongrundlage mit dem früher gehörten und jetzt wenigſtens der Möglichkeit nach reproduzierten Tongefüge. Oder wenn Fauſt, Mephiſto, Gretchen wieder auf die Bühne treten, ſo findet bei jedem Zuſchauer ein Wiedererkennen ſtatt. Das Wiedererkennen im äſthetiſchen Betrachten.

Natürlich iſt hier nur von dem Wiedererkennen inſofern die Rede, als es in der Reproduktion vorangegangener Abſchnitte des gleichen Kunſtwerkes eine Rolle ſpielt. In anderer Hinſicht kommt dem Wiedererkennen eine ungleich umfangreichere Verbreitung im äſthetiſchen Betrachten zu. Das Verknüpfen des äſthetiſchen Gegenſtandes nämlich mit ſeiner ihm zukommenden Bedeutungsvorſtellung iſt für den Betrachter in dem Maße ein Wiedererkennen, als ihm der Gegenſtand aus der Erfahrung ſeines früheren Lebens bekannt und geläufig iſt. Hier iſt alſo von Wiedererkennen mit Rückſicht auf die Erfahrungen des vorangegangenen Lebens, nicht aber mit Rückſicht auf die früheren Teile desſelben äſthetiſchen Gegenſtandes die Rede.

Hier iſt nochmals auf das vorhin betrachtete dualiſtiſche Gliedern zu achten. Dabei nämlich kommt es beſonders zu ausgeführter Erinnerung. Wenn wir im Leſen einer Dichtung irgendwo Halt machen und die Dichtung bis dahin in unſeren Gedanken ganz oder teilweiſe

[1]) Man vergleiche hierzu meinen Aufſatz über die Erinnerungsgewißheit in der Zeitſchrift für Philoſophie und philoſophiſche Kritik, Bd. 118, S. 30 ff.

durchlaufen, oder wenn wir nach völlig beendigtem Leſen dieſes Durchlaufen vornehmen, ſo iſt dieſes rückblickende Knüpfen, Trennen, Gliedern, Zuſammenfaſſen mehr oder weniger ein wirkliches Sicherinnern. Die Reproduktionen, deren das fortlaufende äſthetiſche Betrachten bedarf, geſchehen wohl zum größeren Teile in der bloßen Form der Erinnerungsmöglichkeit; die Reproduktionen dagegen, durch die das rückblickende Durchlaufen und Zuſammenfaſſen geſchieht, ſind überwiegend wirkliche Erinnerungen.

Doppelte reproduktive Ergänzung des äſthetiſchen Gegenſtandes.

8. Wenn wir auf das dritte Kapitel dieſes Abſchnittes zurückblicken und es mit dem ſoeben Erörterten zuſammenhalten, ſo können wir ſagen, daß der äſthetiſche Gegenſtand in doppeltem Sinne eine reproduktive Ergänzung finden kann. In dem einen Falle beſteht ſie darin, daß zu den ſinnlichen Empfindungen, durch die der äſthetiſche Gegenſtand in ſeiner Außenſeite zu ſtande kommt, noch ſolche Reproduktionen von Empfindungen hinzutreten, zu denen die Außenſeite des Gegenſtandes Anlaß gibt. Dieſe Reproduktionen gehören dabei meiſtens anderen Empfindungsklaſſen an, als wodurch der äſthetiſche Gegenſtand gegeben ist. Das Meſſer, das wir auf dem Bilde ſehen, ergänzen wir durch die reproduzierte Empfindung des Scharfen; die gewaltige Laſt, die wir tragen oder heben ſehen, durch die reproduzierte Kraftempfindung des Schweren; die mit geöffnetem Munde dargeſtellten Knaben und Mädchen durch die reproduzierte Gehörsempfindung des Schreiens oder Singens; ein gewiſſes Tönen durch die hinzuvorgeſtellte Geſichtswahrnehmung einer Glocke. Es iſt klar, daß es ſich hier nicht um genaue Wiedergabe eines früheren Bewußtſeinsinhalts handelt, ſondern daß hier umgeformte Reproduktion vorliegt. Doch ist der Umformung keine Freiheit gelaſſen; ſie richtet ſich genau nach den Merkmalen der ſinnlichen Wahrnehmung, die wir von dem jeweilig vorliegenden äſthetiſchen Gegenſtand haben. Von dieſer reproduktiven Ergänzung des äſthetiſchen Gegenſtandes handelt das dritte Kapitel.

In dem anderen, ſoeben erörterten Falle dagegen beſteht die reproduktive Ergänzung in der getreuen Wiederbelebung der früher aufgenommenen und erlebten Teile des Kunſtwerkes. Hier alſo liegt in keiner Weiſe umgeformte, ſondern ſtreng wiedergebende Reproduktion vor.

Man könnte hieran vielleicht als weiteren Fall die Verknüpfung des äſthetiſchen Gegenſtandes mit der Bedeutungsvorſtellung reihen wollen. Denn hierbei ſei, ſo könnte man ſagen, Reproduktion auf

Schritt und Tritt im Spiele. Allein es handelt ſich hier doch nicht um reproduktive Ergänzung des äſthetiſchen Gegenſtandes; vielmehr wird die Reproduktion geradezu zur Herſtellung des äſthetiſchen Gegenſtandes verwendet. Durch die Bedeutungsvorſtellung wird der äſthetiſche Gegenſtand allererſt zu einem ſolchen erhoben.

Eher könnte man an die von mir im Unterſchiede von der Bedeutungsvorſtellung als aſſoziierte Vorſtellungen bezeichnete Erweiterung des äſthetiſchen Gegenſtandes denken. Doch würde es nicht ganz zutreffend ſein, wenn man dieſe Erweiterung als reproduktive Ergänzung anſehen wollte. Freilich liegt Reproduktion dabei durchweg zu Grunde; allein Hauptſache iſt doch freies Weiterführen, das ſich in vielen Fällen einem dichtenden ſchöpferiſchen Verfahren annähert. Ich möchte daher die aſſoziierten Vorſtellungen nicht als reproduktive Ergänzung bezeichnen.

Gliederung und Einfühlung.

9. Ich habe die gliedernde und einigende Tätigkeit bis jetzt immer nur zu den anſchaulichen Seiten der äſthetiſchen Gegenſtände in Beziehung geſetzt. Und in der Tat iſt das, woran dieſe Tätigkeit unmittelbar ausgeübt wird, ihre anſchauliche Seite. Allein dies bedeutet nicht, daß es allein die leere, nackte Anſchauung iſt, was von dem Betrachter gegliedert wird. Vielmehr erſtreckt ſich das Gliedern zugleich auf alles mit, was in dem Angeſchauten ſteckt, auf alle Vorſtellungen und Gefühle, die mit dem Angeſchauten verſchmolzen ſind. So iſt die Gliederung und Zuſammenfaſſung eines äſthetiſchen Gegenſtandes nicht nur Gliederung und Zuſammenfaſſung der Sinnenform, ſondern auch des darin zum Ausdruck gebrachten Inhaltes. Mit anderen Worten: das Gliedern geht nicht nur mit dem Anſchauen, ſondern zugleich mit dem Einfühlen Hand in Hand.

Der Zuſammenhang des äſthetiſchen Gliederns mit Vorſtellung und Gefühl wird ſpäter deutlicher hervortreten, wenn die Gliederung unter dem Geſichtspunkt der Norm betrachtet werden wird. Dann wird auch die Abhängigkeit der äſthetiſchen Gliederung einerſeits von den Verhältniſſen der Sinnenform, anderſeits von den inhaltlichen Verhältniſſen näher betrachtet werden. Damit wird zugleich ein einſchneidender Unterſchied in der Art des Gliederns bezeichnet ſein (vgl. S. 328 f. und unten im dritten Hauptabſchnitt das fünfzehnte Kapitel).

Soviel in der Äſthetik von der Einheit und Gliederung der Kunſtwerke und von den verſchiedenen Gliederungsformen die Rede iſt, ſo wenig wird gewöhnlich die einfache pſychologiſche Grundlage

dieſer Seite des Äſthetiſchen genauer betrachtet. Es iſt meiſtens nur die Rede von Anſchauung, Vorſtellung, Aſſoziation, Phantaſie, Gefühl, ſehr wenig dagegen von dem, was der ſo wichtigen Tatſache, daß uns der äſthetiſche Gegenſtand als ein gegliedertes Ganzes erſcheint, pſychologiſch zu Grunde liegt.[1]) Und dieſes zu Grunde Liegende beſteht eben in der geſteigerten Betätigung der Funktion des Beziehens.

Die Funktion des Beziehens: eine urſprüngliche Bewußtſeinsbetätigung.

10. Noch möchte ich die pſychologiſche Grundvorausſetzung für ſich hinſtellen, auf der die Unterſuchungen dieſes Kapitels beruhen. Mir gilt die Funktion des Beziehens als eine urſprüngliche, nicht weiter zurückführbare, einfache Bewußtſeinsbetätigung. In dieſer Funktion geſchieht das Eigentümliche, daß die Bewußtſeinsinhalte nicht jeder für ſich, vereinzelt, atomiſtiſch für das Bewußtſein vorhanden ſind, ſondern daß ſie als auf einander bezogen, als von einander getrennt gehalten und doch zuſammengebracht, als geſchieden und doch geeinigt zu Bewußtſein kommen. Indem das Bewußtſein zu einem zweiten Inhalt übergeht, entſchwindet ihm nicht der erſte; ſondern es bringt den erſten an den zweiten heran und hat den zweiten nur hinſichtlich des erſten. Vor allem Lotze hat das Elementare dieſer Funktion — er ſpricht von ihr unter dem Namen des beziehenden Vorſtellens und beziehenden Wiſſens — treffend hervorgehoben.[2])

Die beziehende Funktion iſt etwas vollſtändig anderes als die Reproduktion. Die unterſcheidende Eigentümlichkeit der Reproduktion beſteht in einer beſonderen Art unmittelbarer Gewißheit. Ich nenne ſie Erinnerungsgewißheit. Es wäre grundfalſch, zu meinen, daß die Reproduktion in einem Beziehen zweier Vorſtellungsinhalte auf einander beſtünde. Vielmehr iſt die Erinnerungsvorſtellung eine einzige Vorſtellung; nur hat ſie das Eigentümliche, daß ſie ſich mit der unmittelbaren Gewißheit vollzieht, ein vergangenes Erleben des Bewußtſeins zu bedeuten. Das Erinnerungsbild gilt mir unmittelbar als Vergangenheitsbild. Es gibt alſo in der Erinnerungsvorſtellung nichts Zweifaches, das zu beziehen wäre. Wohl aber kann es geſchehen, daß ſich mit der Reproduktion die beziehende Funktion verbindet. So beſteht das Wiedererkennen aus Reproduktion und be-

[1]) Als ſtarke Ausnahme ragt Lipps hervor. Er gibt eine tief eindringende Pſychologie des äſthetiſchen Geſetzes von der Einheit im Mannigfaltigen (Grundlegung der Äſthetik, Bd. 1, S. 29 ff.).

[2]) Lotze, Metaphyſik. Leipzig 1879. S. 530 ff. Grundzüge der Pſychologie. Leipzig 1882. S. 22 ff.

ziehender Funktion: auf beſtimmten Anlaß entſpringt eine Erinnerungsvorſtellung, und nun wird dieſe Vorſtellung mit dem wahrgenommenen Gegenſtande als dem Inhalte nach gleich erkannt.

Beziehen und Aſſoziation.

Ebenſowenig iſt die beziehende Funktion mit Aſſoziation gleichbedeutend. Ich berufe mich dabei auf die beiden Bedeutungen von Aſſoziation, die ich im zwölften Kapitel (S. 238 ff., 243 ff.) auseinandergeſetzt habe. Entweder nimmt der Ausdruck Aſſoziation Bezug auf die Verbindungswege, Zuſammenhänge, Anziehungen (oder wie man ſonſt ſagen mag), die zwiſchen den bewußten Vorſtellungen und den unter der Schwelle des Bewußtſeins liegenden Vorſtellungsmöglichkeiten obwalten. Man meint z. B., daß zu einer Vorſtellung ſich vermöge Ähnlichkeit eine andere hinzufindet. Hier bedeutet alſo Aſſoziation überhaupt keine beſondere Bewußtſeinsfunktion, ſondern nur den Hinweis auf gewiſſe, zum teil die unbewußten Vorſtellungsmöglichkeiten betreffende Verhältnisweiſen (Ähnlichkeit und tatſächliches Zuſammengeweſenſein im Bewußtſein), vermöge deren zu der einen Vorſtellung eine andere hinzutritt. Aſſoziation in dieſem Sinne geht alſo auf die in das Unbewußte hinabreichenden Gründe des Zuſammentretens von Vorſtellungen. An dieſem Zuſammentreten freilich beteiligt ſich zugleich auch immer die Funktion des Beziehens; doch dieſe Seite daran wird eben nicht durch den Ausdruck „Aſſoziation“ ins Auge gefaßt.

Oder man will mit Aſſoziation nur die Tatſache bezeichnen, daß es im Bewußtſein ein Aneinanderſein von Vorſtellungen, d. h. ein derartiges Gereiht- und Gruppiertſein der Vorſtellungen gibt, daß dieſe dabei unvermiſcht außer einander bleiben. Hier ruht der Nachdruck auf der bei aller Enge des Aufeinanderfolgens und Zugleichſeins doch beſtehen bleibenden Getrenntheit der Vorſtellungen. Aſſoziation in dieſem Sinn iſt das Gegenteil von innerlicher Einheit, von Verſchmelzung. Auch in dieſem Sinne ſonach iſt Aſſoziation etwas ganz anderes als die Funktion des Beziehens. Dieſe Funktion tritt in Tätigkeit, einerlei ob Aſſoziationen oder Verſchmelzungen, ob Vergleichungen oder kauſale Verknüpfungen vorliegen. Sie ſagt nichts über das An- oder Ineinander der Vorſtellungen, ebenſowenig etwas über das Unwillkürliche oder das abſichtlich Herbeigeführte der Reihen und Gruppen; ſie bezeichnet lediglich dies, daß zwei oder mehrere Inhalte für das Bewußtſein nicht als vereinzelte vorhanden ſind, ſondern vom Bewußtſein zuſammengebracht, im Hinblick auf einander aufgefaßt, gleichſam an einander gemeſſen werden. Dieſe einfache

und unzerlegbare Bewußtſeinsfunktion iſt durch das Wort Beziehen ausgeſprochen. Aſſoziation dagegen faßt auch in ihrem zweiten Sinne dieſe eigentümliche Leiſtung des Bewußtſeins überhaupt nicht ins Auge. Sie bezeichnet lediglich die Tatſache des getrennten Aneinanderſeins der Vorſtellungen im Bewußtſein.

Beziehen und Denken.

Hiermit iſt auch ſchon ausgeſprochen, daß die beziehende Funktion nicht mit dem Denken gleichbedeutend iſt. Auch das Denken hat einen weit engeren Umfang als dieſe Funktion. Freilich iſt überall, wo Denken ausgeübt wird, auch die beziehende Funktion tätig. Aber im Denken tritt ein Neues dazu: die Gewißheit der logiſchen Notwendigkeit. In dieſer Gewißheit ſehe ich gleichfalls eine nicht weiter ableitbare, ſchlechtweg urſprüngliche Bewußtſeinsfunktion.

Man könnte vielleicht das ſo viel gebrauchte Wort „Apperzeption“ für das, was ich beziehende Funktion nenne, verwenden wollen. Allein dieſes Wort hat in der Philoſophie ſo viele Bedeutungen und iſt nach meiner Überzeugung mit ſchuld an ſo vielen Verdunkelungen und Verwirrungen, daß ich mich dieſes Wortes lieber ganz enthalte. Ohnedies ſtehen für das, was man mit Apperzeption bezeichnet, in allen Fällen andere und weniger mißverſtändliche, zudem gutdeutſche Wörter[1]) zur Verfügung.

[1]) Der Leſer wird bemerkt haben, daß ich den Gebrauch von Fremdwörtern auf das mindeſte Maß einzuſchränken bemüht bin. Wörter wie Reſultat, Realität, Disziplin, Baſis, Subſtrat, Reaktion, hiſtoriſch, kontinuierlich, konſtant, ſpeziell, modifizieren u. ſ. w. halte ich für durchaus überflüſſig, trotzdem daß ſich faſt alle philoſophiſchen Schriftſteller ihrer zu bedienen pflegen. Andere Ausdrücke wie Faktor, Funktion, Akt, Poeſie, poetiſch, direkt, empiriſch ſcheinen mir in den meiſten Fällen durch deutſche Wörter erſetzbar zu ſein, ohne daß in der Bedeutung irgend eine Schattierung, Zumiſchung, Abbiegung verloren ginge.

Siebzehntes Kapitel.

Die ästhetische Lust.

1. Groos ſagt mit Recht: der äſthetiſche Genuß ſchöpft aus mancherlei Quellen.[1]) Nach der bisher gegebenen Zergliederung des äſthetiſchen Betrachtens kann es nicht zweifelhaft ſein, daß Luſt in vielfältiger Weiſe mit ihm verknüpft iſt. Alle an dem äſthetiſchen Betrachten beteiligten Bewußtſeinsäußerungen ſind mehr oder weniger luſtbetont. Und in dem dritten — normativen — Hauptabſchnitt, wo die pſychologiſche Zergliederung noch manche Ergänzung erfahren wird, wird ſich zeigen, daß auch mit den Seiten, die ſich dort am äſthetiſchen Betrachten noch herausſtellen werden, Luſt verbunden iſt. Es kommt auf die allgemeingültige äſthetiſche Luſt an.

Man wird nun bei dieſer Vielfältigkeit der mit dem äſthetiſchen Betrachten verknüpften Luſt nicht ſtehen bleiben dürfen, ſondern fragen müſſen, welche Arten der Luſt in allem äſthetiſchen Betrachten vorkommen und für das eigentümlich Äſthetiſche charakteriſtiſch ſind. Es verknüpft ſich mit dem äſthetiſchen Verhalten mancherlei Luſt, die, ſo günſtig ſie auch für gewiſſe Fälle ſein mag, doch nicht aus der allgemeingültig eigentümlichen Natur des äſthetiſchen Betrachtens herfließt. Die allgemeingültige äſthetiſche Luſt gilt es hier hervorzuheben.

Soll dies geſchehen, ſo iſt natürlich alle außeräſthetiſche Luſt abzuſondern. So kann es z. B. dem Betrachter Vergnügen bereiten, wenn er in der auf dem Gemälde dargeſtellten Gegend ein ihm bekanntes Tal oder in einer Büſte eine Frau ſeiner Bekanntſchaft erkennt. Dieſe Luſt am Wiedererkennen wird man, wenn ſie ſich auch an das äſthetiſche Betrachten knüpft, doch nicht als eigentümlich äſthetiſche Luſt anſehen dürfen. Es handelt ſich hier um ein Nebenbei, Abſonderung der außeräſthetiſchen Luſt.

[1]) Groos, Der äſthetiſche Genuß, S. 159.

um eine außeräſthetiſche Zugabe. Dieſe Zugabe iſt oft harmloſer Natur. Sie geht in den äſthetiſchen Luſtertrag des vorliegenden Gegenſtandes ein und erhöht das Geſamtvergnügen, das ſich an ihn knüpft. Doch kann ſie auch den eigentlich äſthetiſchen Genuß teilweiſe oder gänzlich verdrängen.[1]) Oder man denke an ein vaterländiſches Lied, das Freiheits- oder Einigkeitsgefühle ausſpricht. Hier kann ſich auch bei dem rein künſtleriſch Genießenden zu dem äſthetiſchen Genuß außeräſthetiſche Luſt in merklichem Grade hinzugeſellen.

Es iſt hier nicht der Ort, in die äußerſt mannigfaltigen Arten der außeräſthetiſchen Luſt, die ſich an äſthetiſche Gegenſtände knüpft, Ordnung und Überſicht zu bringen, noch auch ſie in ihrer Bedeutung zu würdigen. Die außeräſthetiſche Luſt iſt oft von großem erzieheriſchen, ſittlichen, kulturgeſchichtlichen Werte. Home z. B. preiſt die Dichtkunſt, weil ſie unſere Sympathie zu anderer Beſten zu erregen, die Fertigkeit in der Tugend zu erhöhen und die geſellſchaftliche Glückſeligkeit zu ſteigern vermag.[2]) William Morris feiert die dekorativen Künſte, weil ſie die Arbeit von ihrem Fluche befreien und in Segen und Freude wandeln werden.[3]) Ähnlich malt Walter Crane prophetiſch aus, welche feſtliche Heiterkeit ſich über die Arbeit der Hände breiten werde, wenn dieſe Arbeit mit der Kunſt werde verflochten ſein.[4]) Und Ruskin gibt der Schönheit und Kunſt darum einen ſo hohen Rang, weil er unter ihrer Herrſchaft das ganze Leben geadelt, von Freude, Bewunderung, Dankbarkeit gegenüber allem Göttlichen erfüllt ſieht.[5]) Allein ſo menſchlich wichtig auch dieſe Arten der Luſt ſein mögen, ſo fallen ſie doch außerhalb des äſthetiſchen Bereichs. Wo von der Stellung des Äſthetiſchen zur Kultur die Rede ſein wird, dort hat die außeräſthetiſche Luſt zur Behandlung zu kommen.

Nicht-allgemeingültige Arten der äſthetiſchen Luſt.

Anders liegt die Sache, wenn man daran denkt, daß uns z. B. leuchtende, tiefe Farben, wie auf den Bildern der Praeraffaeliten, ſinnlich angenehm berühren. Das Sinnlich-Angenehme der Farben

[1]) Manche Äſthetiker rechnen die Luſt am Wiedererkennen ohne weiteres zur äſthetiſchen Luſt. So ROETTEKEN, a. a. O., S. 211 ff.

[2]) HOME, Elements of criticism, überſetzt von MEINHARD, Bd. 1, S. 136 ff.

[3]) WILLIAM MORRIS, Kunſthoffnungen und Kunſtſorgen. 1. Die niederen Künſte. Leipzig 1901. S. 4 ff.

[4]) WALTER CRANE, Die Forderungen der dekorativen Kunſt. Überſetzt von WITTICH. Berlin 1896. S. 41 ff.

[5]) Man leſe z. B. JOHN RUSKIN, Moderne Maler. Bd. 1 und 2. Überſetzt von CHARLOTTE BROICHER. Leipzig 1902. S. 152 ff.

gehört hier ohne Zweifel mit zum äſthetiſchen Genuß. Aber nicht alle äſthetiſchen Gegenſtände haben Farbe, und ſind ſie farbig, ſo muß von den Farben nicht notwendig ſinnliche Luſt ausgehen. Es gibt auch Fälle, wo uns die Farben ſinnlich mißfällig ſind. Ein Zimmer in ſchmutzigen, ſchmierigen Farben kann auf einen künſtleriſchen Betrachter als Schlupfwinkel des Elends und Verbrechens einen ſtarken äſthetiſchen Eindruck machen; und doch gehen von den Farben als ſolchen entſchiedene ſinnliche Unluſtgefühle aus. Und wieviel naturaliſtiſche Bilder von hohem künſtleriſchen Werte gibt es nicht, deren Farben doch wegen ihrer Schmutzigkeit unmittelbar einen ſinnlich mißfälligen Eindruck machen. Das ſinnlich Angenehme der Farben kann alſo nicht als eine für alle Gegenſtände gültige äſthetiſche Luſt angeſehen werden.

Ebenſowenig kann z. B. geſagt werden, daß gegenüber allen äſthetiſchen Gegenſtänden uns das Sehen oder Hören durch Mühelоſigkeit und Leichtigkeit ſinnlich angenehm werde. Dies iſt zwar ſehr oft der Fall: ein Praxiteles, Raffael, Mozart gewähren uns dieſes ſinnliche Vergnügen. In anderen Fällen aber iſt das Sehen und Hören kein Geſchäft von ſo glatt und bequem fließender Art: Widerſtände, Hemmniſſe ſind zu überwinden, die Luſt des Sehens und Hörens erwächſt aus herben Bedingungen. So iſt es bei den Meiſtern der charakteriſtiſchen Richtung. Man denke an einen Velasquez, Rembrandt, Manet, Israels. Mühelоſigkeit des Sehens und Hörens gibt es nur gegenüber der Schönheit im ausgeſprochenen Sinne. Keinesfalls alſo darf man dieſe Art der ſinnlichen Luſt als allgemeingültige äſthetiſche Luſt hinſtellen.

So hat natürlich auch das Anmutige und das Erhabene, das Komiſche und das Tragiſche, die Baukunſt, die Malerei, die Landſchaft und das Stillleben, das Lyriſche und das Dramatiſche — ein jedes Gebiet ſeine eigentümlichen Arten äſthetiſcher Luſt.

Zwei Formen der nicht-allgemeingültigen äſthetiſchen Luſt.

Überblickt man dieſe nicht-allgemeingültigen Arten der äſthetiſchen Luſt, ſo erkennt man, daß die Einſchränkungen von zwei Seiten herkommen. Einmal handelt es ſich um Luſt, die an beſondere Geſtaltungen im Reich des Äſthetiſchen, z. B. an das Schöne, Charakteriſtiſche, Anmutige, Erhabene geknüpft iſt. Dieſe Formen der Luſt werden im folgenden ganz unberückſichtigt bleiben. Zweitens kommt die Nichtallgemeingültigkeit daher, daß gewiſſe prinzipielle Funktionen im äſthetiſchen Betrachten nur unter gewiſſen Bedingungen von Luſt begleitet ſind, andere Male dagegen entweder

gleichgültig verlaufen oder gar Unluſt mit ſich führen. Hier handelt es ſich ſonach um Arten der Luſt, die der allgemeingültigen äſthetiſchen Luſt näher liegen. Sie knüpfen ſich an entſcheidende Seiten des äſthetiſchen Vorganges, an ſolche Seiten ſonach, auf die die allgemeine äſthetiſche Analyſe ſtößt; nur ſind dieſe prinzipiellen Seiten des äſthetiſchen Vorganges nicht immer gerade mit Luſt verknüpft.

Das Hauptintereſſe in dieſem grundlegenden Teil der Äſthetik richtet ſich natürlich auch nicht auf dieſe zweite Art der nicht-allgemeingültigen Luſt. Doch ſoll ſie hier mitberückſichtigt werden. Hauptſache aber bleibt für uns die im ſtrengen Sinn allgemeingültige äſthetiſche Luſt. Auch dieſe aber iſt gemäß der im hohen Grade zuſammengeſetzten Natur des äſthetiſchen Verhaltens vielfältiger Art.

Wir dürfen nun erwarten, daß ſich an der Hand der zurückgelegten Zergliederung des äſthetiſchen Verhaltens eine ganze Reihe von Punkten angeben laſſen wird, an denen allgemeingültige äſthetiſche Luſt entſpringt. Und daneben werden ſich andere Punkte bezeichnen laſſen, die, wenn auch nicht immer, ſo doch in zahlreichen Fällen Urſprungsſtätte einer eigentümlichen äſthetiſchen Luſt ſind, während ſie in anderen Fällen unbetont bleiben oder Unluſt mit ſich führen. Freilich muß die Auffindung der äſthetiſchen Luſtäußerungen hier unvollſtändig bleiben; einfach weil die Zergliederung des äſthetiſchen Verhaltens noch nicht vollſtändig iſt. Der nächſte Hauptabſchnitt wird hierzu wichtige Ergänzungen bringen.

Normative äſthetiſche Luſt.

Unter den allgemeinen äſthetiſchen Luſtäußerungen gibt es nun wiederum einige von ganz beſonderer Wichtigkeit. Sie ſtehen gleichſam im Mittelpunkte der vielgeſtaltigen äſthetiſchen Luſt. Ich habe hierbei diejenige Luſt im Auge, die ſich unmittelbar dadurch ergibt, daß ſich die vier äſthetiſchen Grundnormen, die wir im nächſten Hauptabſchnitt kennen lernen werden, erfüllt zeigen. Dieſe durch die Verwirklichung der äſthetiſchen Grundnormen unmittelbar gegebenen Luſtformen werden ohne Zweifel als am meiſten charakteriſtiſch für das äſthetiſche Verhalten, als am eigentümlichſten äſthetiſch, betrachtet werden dürfen. Hier kann ich dieſe eigentümlichſten äſthetiſchen Luſtäußerungen — ich will ſie kurz als normative äſthetiſche Luſt bezeichnen — natürlich nur unter der Vorausſetzung herauszuheben verſuchen, daß es dem nächſten Hauptabſchnitt gelingen werde, dieſe Grundnormen wirklich als ſolche zu erweiſen.

Ich habe jetzt alſo die bisher gegebene Zergliederung des äſthetiſchen Verhaltens nochmals im Geiſte zu durchlaufen und dabei vor

allem die Stellen im äſthetiſchen Verhalten hervorzuheben, die als Urſprungsörter allgemeingültiger äſthetiſcher Luſt gelten dürfen.

Die Zumiſchung äſthetiſcher Unluſt.

2. Bevor ich an dieſe Aufgabe herantrete, wird es gut ſein, eine Eigentümlichkeit der äſthetiſchen Luſt zur Sprache zu bringen, wenn dieſe auch erſt in den folgenden Abſchnitten an der Hand der Erfahrung nachgewieſen werden kann. Ich meine die Zumiſchung von erheblicher Unluſt zu der äſthetiſchen Luſt.

Es wäre eine zu optimiſtiſche Auffaſſung, zu glauben, daß der äſthetiſche Genuß in allen Fällen aus reiner, ungetrübter Luſt beſtünde, und daß jede Zumiſchung von Unluſt auf einen äſthetiſchen Fehler, auf ein Zurückbleiben hinter dem idealen äſthetiſchen Werte hinwieſe. Wohl wird man fordern dürfen, daß das Endergebnis des äſthetiſchen Betrachtens Befriedigung und Genuß ſei.[1]) Allein dieſes Endergebnis kann ſich doch auf einer Grundlage herſtellen, die ſtarke Unluſtbeſtandteile enthält. Der äſthetiſche Genuß iſt nicht immer frohes, unbeſchwertes Genießen, leichtbeflügelte Seligkeit, ſondern er iſt häufig von ernſterer, herberer Art. Er erhebt ſich oft aus Hemmungen und Kämpfen, aus Niederdrückungen und Beklemmungen. Für jetzt kann ich dieſe Auffaſſung nur mit Berufung auf hundertfache naheliegende Erfahrungen hinſtellen. Ihre Begründung aus dem Zuſammenhange mit der Geſamtauffaſſung vom Äſthetiſchen kann ſie erſt in den folgenden Abſchnitten finden.

Die naheliegenden Erfahrungen, auf die ich ſoeben hingedeutet habe, finden ſich vor allem auf den Gebieten des Tragiſchen und des Humors. Ich wüßte nicht, wie man dieſen äſthetiſchen Erſcheinungsformen gerecht werden wollte von der Auffaſſung aus, daß der äſthetiſche Genuß aus eitel Luſt beſtehe. Selbſt wenn man nur Tragiſches von erhebender und Humor von befreiender Art zugeben wollte, ſo reicht doch in dieſe Erhebung und Befreiung eine Fülle von ſchmerzvollen Bewegungen hinein. Aber auch die Gebiete des Rührenden, Elegiſchen, ebenſo die des Erhabenen und Komiſchen ſind voll von Unluſtregungen. Wie ſtark das Mit-Leiden in der Rührung werden kann, hat jedermann empfunden, der etwa im zweiten Akt der Walküre die Erweichung Brünhildens durch Siegmunds Schmerz oder im zweiten Akt des Triſtan die Ergriffenheit Markes angeſichts des überraſchten Liebespaares mit Verſtändnis und Hingabe gehört und

[1]) LAURILA geht viel zu weit, wenn er meint, daß ein Kunſtwerk „ebenſo gut vorwiegend unluſtvoll wie vorwiegend luſtvoll ſein kann“ (a. a. O. S. 111, 148).

geſehen hat. Was das Erhabene betrifft, ſo denke man an ſeine furchtbaren, grauenhaften, gräßlichen Formen, um zu ermeſſen, wieviel Unluſt dem Genuß am Erhabenen innewohnen kann. Und hinſichtlich des Komiſchen erinnere ich etwa nur an die Karikatur. Oft müſſen beim Anblick von Karikaturen wahre Rucke und Stöße von Unluſt überwunden werden.

So wird denn auch das Aufzeigen der Urſprungsörter der äſthetiſchen Luſt, zu dem ich mich jetzt wende, nicht ſo zu verſtehen ſein, als ob es ſich dabei um nichts als lautere Luſt handle; ſondern es iſt von vornherein mit der Möglichkeit zu rechnen, daß der aufzuweiſenden Luſt unter gewiſſen Bedingungen Unluſt beigemiſcht ſein könne.

Die ſinnliche Luſt des äſthetiſchen Wahrnehmens.

3. Die Zergliederung des äſthetiſchen Betrachtens führte uns zuerſt zu ſeiner ſinnlichen Grundlage. Hierbei müſſen wir zunächſt Halt machen. Denn die ſinnliche Wahrnehmung iſt ſchon als ſolche, noch abgeſehen von der Verbindung mit Vorſtellung und Gefühl, ein Urſprungsort für äſthetiſche Luſt. Und zwar gilt dies nach mehrfacher Richtung hin. Erſtlich kommt die ſinnliche Wahrnehmung ihrem Inhalte nach in Betracht. Doch kann nicht geſagt werden, daß in allen Fällen die ſinnliche Wahrnehmung ihrem Inhalte nach den äſthetiſchen Betrachter ſinnlich angenehm berühre. Es kommen, wie ich ſchon vorhin zeigte, auch Fälle vor, in denen die ſinnliche Grundlage wenn nicht ganz, ſo doch teilweiſe einen ſinnlich unangenehmen Eindruck macht. Und ferner muß man bedenken, daß der ſinnliche Gefühlston häufig unmerklich wird. Je weniger hingegeben, je weniger geſteigert das äſthetiſche Betrachten iſt, um ſo häufiger geſchieht es, daß wir die ſinnliche Seite des Gegenſtandes, insbeſondere ſeine räumlichen Formen, weder als ſinnlich angenehm, noch als unangenehm in merklicher Weiſe ſpüren. Mit Rückſicht hierauf läßt ſich der Satz ausſprechen: der die Grundlage des äſthetiſchen Gegenſtandes bildende ſinnliche Wahrnehmungsinhalt kann in merklicher Weiſe von dem Ton des ſinnlich Angenehmen oder Unangenehmen begleitet ſein; doch kann dieſe Betonung auch zur Unmerklichkeit herabſinken.

So wahr es nun iſt, daß ein Gegenſtand erſt durch ſeine Sinnenſeite zum äſthetiſchen Gegenſtand wird, ſo wahr gehört auch das ſinnlich Angenehme und Unangenehme, das von dem Gegenſtand ausgeht, zu dem äſthetiſchen Verhalten. Die ſinnliche Luſt oder Unluſt aus dem äſthetiſchen Genießen hinausweiſen und als eine außeräſthetiſche Nebenſächlichkeit oder gar als eine äſthetiſch verunreini-

gende Abirrung behandeln wollen: dies hieße, den äſthetiſchen Gegenſtand ins rein Geiſtige verflüchtigen. Hat der äſthetiſche Gegenſtand weſentlich Sinnenform, ſo muß auch das ſinnlich Angenehme oder Unangenehme, das von ihm ausgeht, wert ſein, zu dem äſthetiſchen Eindruck zu gehören. Stünden wir noch in den Tagen der deutſchen ſpekulativen Äſthetik, ſo wäre es nötig, hierbei ausführlich zu verweilen. Heute iſt umgekehrt die Neigung weit verbreitet, das äſthetiſche Wohlgefallen dem ſinnlichen Vergnügen viel zu ſehr zu verähnlichen oder ganz in dieſes hereinzuziehen. Man braucht ſich alſo heute nicht ſonderlich gegen die Entſinnlichung des äſthetiſchen Genießens zu erhitzen. Gerade ein ſo metaphyſiſcher Äſthetiker wie Eduard von Hartmann hat ſich dadurch ein großes Verdienſt erworben, daß er das ſinnlich Angenehme in das äſthetiſche Wohlgefallen ſtreng einzugliedern verſucht hat.[1]) Schon früher hatte ſich Kirchmann bemüht, dem ſinnlich Angenehmen ſein Recht im Schönen zu geben.[2])

Das ſinnlich Angenehme iſt ſtreng zu nehmen.

Auf zweierlei wird bei der Feſtſtellung der Bedeutung des ſinnlich Angenehmen und Unangenehmen für das äſthetiſche Verhalten zu achten ſein. Erſtlich iſt von dem ſinnlich Angenehmen oder Unangenehmen alle Luſt abzuſondern, die ſich an die vorſtellungs- oder gefühlsmäßige Verarbeitung des Empfindungsinhalts anſchließt. Es iſt rein nur diejenige Luſt ins Auge zu faſſen, die dem Empfindungsinhalt als ſolchem anhängt. Es iſt alſo auch alle ſolche Luſt fernzuhalten, die aus der an dem Empfindungsſtoff ausgeübten Funktion des Beziehens entſpringt. Die Klangfarbe der Geigen- oder Flötentöne iſt ſinnlich angenehm; dagegen fällt die Luſt, die ſich an die Terz oder Quint oder den Dreiklang ſchließt, nicht unter das ſinnlich Angenehme. Denn hier ſind es Beziehungen von Empfindungen, woran ſich die Luſt knüpft. Das Gelb für ſich und das Grün für ſich wirkt vielleicht ſinnlich angenehm; ihre Zuſammenſtellung kann widerwärtig ſein. Dieſe Unluſt fällt nicht einfach in das Gebiet des ſinnlich Unangenehmen. Das Durchlaufen einer zerzauſten, zerhackten Linie kann dem Auge förmlich wehe tun. Dies iſt ſinnliche Unluſt. Wenn mir dagegen die Gliederung der Linie mißfällt, ſo gehört dies nicht mehr in den Kreis des ſinnlich Unangenehmen.

[1]) HARTMANN, Philoſophie des Schönen, S. 72 ff. Auch KÖSTLIN iſt in dieſem Zuſammenhange zu nennen (Äſthetik, S. 74 ff., 80 ff.).

[2]) J. H. v. KIRCHMANN, Äſthetik auf realiſtiſcher Grundlage. Berlin 1868. Bd. 1, S. 320 ff.

Frage nach der Verträglichkeit des ſinnlich Angenehmen mit dem Äſthetiſchen.

Und zweitens wird zu fragen ſein, welche Bedingungen an dem ſinnlich Angenehmen und Unangenehmen erfüllt ſein müſſen, wenn es in den äſthetiſchen Genuß ſoll aufgenommen werden können. Der in Mittagshöhe ſtrahlende Sonnenball kann als ſolcher nicht Gegenſtand äſthetiſchen Genuſſes ſein, weil das Wehetun der Blendung allen Genuß zerſtört. Ohrenbetäubende Muſik hört auf, ein Kunſtgenuß zu ſein. Erregen nackte weibliche Formen Wolluſtempfindungen, ſo iſt gleichfalls der äſthetiſche Eindruck vernichtet. Es erhebt ſich daher die Frage, unter welchen Bedingungen ſinnliche Luſt und Unluſt mit dem äſthetiſchen Verhalten verträglich bleibt, und unter welchen Bedingungen Unverträglichkeit beginnt. In dem folgenden Hauptabſchnitt wird ſich dort, wo die Willenloſigkeit des äſthetiſchen Betrachtens behandelt werden wird, auch dieſe Frage nach der Verträglichkeit und Unverträglichkeit der ſinnlichen Luſt und Unluſt mit dem äſthetiſchen Genießen von ſelbſt beantworten.

Die Funktionsluſt des äſthetiſchen Wahrnehmens.

Doch nicht nur dem Inhalte nach wird die ſinnliche Wahrnehmung zu einer Quelle äſthetiſcher Luſt, ſondern auch die Art und Weiſe, wie gerade im äſthetiſchen Verhalten das Wahrnehmen mit geſchärfter Aufmerkſamkeit, mit Friſche und mit Hingebung erfolgt. Ohne Zweifel führen die hiermit bezeichneten Bewußtſeinshaltungen Luſtbetonungen mit ſich. Wer künſtleriſch bei der Sache iſt, für den iſt es eine Freude, Augen und Ohren zu öffnen, die Sinneseindrücke in ſich einſtrömen zu laſſen. Es kann bis zu wonnevollem Schwelgen im Schauen und Lauſchen kommen.

So ſteht wenigſtens für das unabgeſchwächte, voll ſich auslebende äſthetiſche Verhalten der Satz feſt, daß unmittelbar das Ausüben des ſinnlichen Wahrnehmens eine Quelle von Luſt iſt. Ich will dieſe Luſt als Funktionsluſt des äſthetiſchen Wahrnehmens bezeichnen und es auf dieſe Weiſe kurz von der ſinnlichen Luſt des äſthetiſchen Wahrnehmens unterſcheiden. Die ſinnliche Luſt haftet dem Empfindungsſtoff als ſolchem an.

Die Funktionsluſt des vorſtellungsmäßigen Verknüpfens.

4. Die Zergliederung des äſthetiſchen Betrachtens führte uns dann zu der Verknüpfung der Bedeutungsvorſtellung mit der ſinnlichen Grundlage des äſthetiſchen Gegenſtandes (S. 114 ff.). Dieſe Verknüpfung als ſolche geht wohl in der Regel ohne merkliche Luſt von ſtatten. Bei der Hinzugeſellung etwa der Vorſtellungen „Wieſe, Wind, Schmetterling“ zu gewiſſen Geſichtswahrnehmungen iſt Luſtbetonung nicht zu ſpüren. Außeräſthetiſche Luſt freilich kommt hierbei oft vor: das Vergnügen am Wiedererkennen iſt eine ſolche. Beſonders bei

künſtleriſch ungebildeten Menſchen verdrängt und erſetzt dieſes Vergnügen überaus häufig den äſthetiſchen Genuß. Aber auch der künſtleriſch Gebildete kann ein lebhaftes Vergnügen empfinden, wenn er in einer fremden Stadt auf einem der ausgeſtellten Bilder die Kirche ſeiner Heimat oder eine ihm vertraute Perſon erblickt.

Anders liegt die Sache dort, wo das Finden und Herausbringen der Bedeutungsvorſtellung mehr oder weniger mit Schwierigkeiten verbunden iſt. Kommt man nur mit Mühe hinter die Bedeutung des dargeſtellten Gegenſtandes, ſo entſpringt aus dem endlichen Durchſichtigwerden merkliche, oft ſtarke Luſt. So iſt es vielfach bei geſchichtlichen Gemälden und bei allegoriſchen Darſtellungen. Wir empfinden hier dieſelbe Art Vergnügen, wie wir es bei Löſung eines Rätſels oder bei Entzifferung einer Inſchrift ſpüren. Vorausgegangen aber iſt die Unluſt des vergeblichen Sichbemühens. Dieſe Luſt am Herausfinden der Bedeutungsvorſtellung gehört ohne Zweifel weit mehr in das eigentlich Äſthetiſche als jenes Vergnügen am Wiedererkennen. Denn das Gewinnen der Bedeutungsvorſtellung iſt ein Teil des äſthetiſchen Verhaltens ſelbſt, wenn auch nicht gerade der Umſtand, daß die Bedeutungsvorſtellung unter Schwierigkeiten gewonnen wird, für das äſthetiſche Betrachten unerläßlich oder auch nur günſtig iſt. — Wenn man einen Namen haben will, ſo kann man von der Funktionsluſt des vorſtellungsmäßigen Verknüpfens ſprechen. Sie iſt, wie ſoeben angedeutet wurde, teils geradezu außeräſthetiſch, teils nähert ſie ſich dem Äſthetiſchen.[1])

Die Luſt am Menſchlich-Bedeutungsvollen.

Eine hochwichtige Quelle für äſthetiſche Luſt dagegen iſt die Bedeutungsvorſtellung nach ihrer inhaltlichen Seite. Freilich berühre ich damit einen Punkt, der bisher abſichtlich unerwähnt blieb und erſt im folgenden Hauptabſchnitt — als zweite äſthetiſche Grundnorm — zur Sprache kommen wird. Ich kann daher auf dieſe im Inhalt der Bedeutungsvorſtellung liegende Luſtquelle nur kurz hindeuten.

Wir werden als allgemeines vom Gehalt der äſthetiſchen Gegenſtände zu erfüllendes Erfordernis ſpäterhin das Menſchlich-Bedeutungsvolle kennen lernen. Hiernach müſſen die Vorſtellungen, durch die der äſthetiſche Gegenſtand ſeinen Sinn erhält, derart ſein, daß in ihnen menſchliches Leben und Streben, menſchliches Schickſal und

[1]) Groos handelt über dieſe intellektuelle Seite des äſthetiſchen Genuſſes überaus fein und zum großen Teil richtig (Der äſthetiſche Genuß, S. 132 ff.).

menſchliche Entwicklung nach weſentlichen und charakteriſtiſchen Seiten zum Ausdruck kommt. Eben dieſe bedeutungsvolle Beſchaffenheit der äſthetiſchen Vorſtellungen gewährt einen bemerkenswerten Genuß. Um welchen Inhalt es ſich auch handle, jedenfalls ſteigt durch den äſthetiſchen Gegenſtand Leben und Welt nach bedeutungsvollen Seiten, in ſinnreichen Zügen, in charakteriſtiſchen Beleuchtungen vor uns auf. Auch wo uns der Künſtler das Leben nach ſeinen entſetzlichen und gräßlichen Seiten zeigt, auch wo uns trübſelige und troſtloſe Schickſale geſchildert werden, auch wo uns die Herrſchaft des Gemeinen, Wüſten und Sinnloſen vor Augen geführt wird, auch in ſolchen Fällen macht ſich bei aller von der Beſonderheit des Inhalts ausgehenden Unluſt doch zugleich der menſchlich-bedeutungsvolle Charakter des Inhalts als Luſtquelle geltend. So wird ſich denn ſagen laſſen, daß die Erfüllung der Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen zugleich eine allgemeingültige äſthetiſche Luſtquelle bezeichnet. Ich will dieſe Luſt einfach als Luſt am Menſchlich-Bedeutungsvollen bezeichnen.

Damit habe ich aber im Grunde ſchon über den Bereich der äſthetiſchen Vorſtellung weit hinausgegriffen. Denn nicht nur die Vorſtellungen, ſondern auch die Gefühle ſind der Forderung des Menſchlich-Bedeutungsvollen unterworfen. Es ſoll eben die ganze Maſſe von Vorſtellungen und Gefühlen, die dem Inhalt eines äſthetiſchen Gegenſtandes entſprechen, irgend einer bedeutungsvollen Seite von Leben und Welt zum Ausdruck dienen.

Wenn alſo die Erfüllung der Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen eine allgemeingültige äſthetiſche Luſtquelle iſt, ſo iſt damit geſagt, daß die ganze der ſinnlichen Form eingefühlte Maſſe — ſowohl in ihren vorſtellungs- als in ihren gefühlsmäßigen Beſtandteilen — inſofern Luſt gewährt, als ſie die Bedeutung von Leben und Welt zum Ausdruck bringt. Und ſie erfüllt mit umſo größerer Luſt, je umfaſſender und eindrucksvoller ihr bedeutſamer Charakter hervortritt.

Die Luſt am Vorſtellungs- und Gefühlsinhalt des äſthetiſchen Gegenſtandes.

Von den Bedeutungsvorſtellungen und den gegenſtändlichen Gefühlen gehen noch unzählige beſondere Arten von äſthetiſcher Luſt aus. Je nachdem der Inhalt der Vorſtellungen und Gefühle von erfreulicher oder betrübender, guter oder böſer, vernünftiger oder verkehrter, ſiegreicher oder verderbenbringender Art iſt, iſt auch der mit ihnen verknüpfte Gefühlston luſt- oder unluſtvoll. Natürlich kommt hierbei für den Luſt- oder Unluſtertrag der jeweilige Teilinhalt nicht für ſich genommen, ſondern im Zuſammenhang mit dem Übrigen in

Betracht. Stellt man etwa die Geſtalt Othellos, Lears, Macbeths auf die eine, Prinz Heinrich, Fallſtaff, Portia auf die andere Seite, ſo ſind ohne Zweifel die für die Einfühlung verwendeten Vorſtellungen und Gefühle dort mehr mit Unluſt, hier überwiegend mit Luſt verknüpft. Dasſelbe iſt der Fall, wenn ich etwa die Bilder Tizians mit denen der Maler der Armut und Not vergleiche. Hier handelt es ſich alſo nicht um eine allgemeine äſthetiſche Luſtquelle, ſondern um beſondere Luſt- und Unluſterträgniſſe, die je nach Gegenſtand und bis zu gewiſſem Grade auch nach Individualität wechſeln. Um einen kurzen Namen zu haben, will ich in dieſer Hinſicht von der Luſt am Vorſtellungs- und Gefühlsinhalt des äſthetiſchen Gegenſtandes ſprechen.

Außeräſthetiſche Luſt am Inhalt.

Dieſe Luſt kann auch außeräſthetiſche Form annehmen. Es kommt häufig vor, daß dem Inhalt des äſthetiſchen Gegenſtandes moraliſche, politiſche, religiöſe Gefühle entſprechen, die die Grenze der äſthetiſchen Bewußtſeinshaltung fühlbar überſchreiten. In ſolchen Fällen knüpft ſich Luſt, unter Umſtänden auch Unluſt von ſtofflicher, außeräſthetiſcher Art an den Inhalt des äſthetiſchen Gegenſtandes. Man denke an Gedichte, die auf Erweckung vaterländiſcher Geſinnung, feuriger Schlachtenſtimmung, religiöſer Erbauung angelegt ſind. Dieſe Luſt- und unter Umſtänden auch Unluſterregungen ſind bald eine harmloſe Zugabe zum äſthetiſchen Verhalten, bald eine empfindliche Störung desſelben.

Luſt an den aſſoziierten Vorſtellungen.

Neben der Bedeutungsvorſtellung haben wir auch die aſſoziierten Vorſtellungen kennen gelernt (S. 138 ff.). Wenn man ſich das über dieſe Vorſtellungen Geſagte in Erinnerung ruft, ſo leuchtet ſofort ein, daß ſich auch an dieſe Vorſtellungen Luſt knüpfen kann. Beſonders die dort an dritter Stelle behandelten umſpielenden Vorſtellungen können zu einer reichen Quelle von Luſt werden. Auch dieſe Luſt an den aſſoziierten Vorſtellungen iſt der Natur der Sache nach weit entfernt davon, eine allgemeine äſthetiſche Luſt zu ſein.

Luſt der Einfühlung.

5. Als Mittelpunkt des äſthetiſchen Betrachtens lernten wir die Einfühlung zuſamt der Verſchmelzung kennen. An die Einfühlung nun knüpft ſich eine der eigentümlichſten und wichtigſten äſthetiſchen Luſtäußerungen. Es iſt die Luſt an dem Sinnlichwerden der eingeſchmolzenen Gefühlsmaſſe, die Freude an dem anſchaulichen Hervortreten der gegenſtändlichen Gefühle. Die Vorſtellungen nämlich darf ich vernachläſſigen, weil ſie, wie gezeigt wurde, mit dem Schein des Gefühlsmäßigen umkleidet werden. Oder wenn ich mich objektiver ausdrücken will, kann ich von dem Genuß an der anſchaulichen

Herausbildung des Gehaltes, an dem Eingehen des Gehaltes in die Sinnenform, an der Einheit von Form und Gehalt ſprechen. Das Innere gewinnt vollen Ausdruck, die Seele tritt leibhaftig vor uns hin. Dies gewährt eine eigentümliche und ſtarke Luſt. Ich will dieſe Luſt kurz als Luſt der Einfühlung bezeichnen.[1])

Als erſte äſthetiſche Grundnorm werden wir die Einheit von Gefühl und Anſchauung oder — objektiver ausgedrückt — die Einheit von Gehalt und Form kennen lernen. Die Luſt an der Einfühlung iſt nichts anderes als die Luſt an der Erfüllung dieſer erſten Norm. Die Erfüllung der Norm der Einheit von Form und Gehalt iſt zugleich eine allgemeingültige äſthetiſche Luſtquelle. Die hervorragende Bedeutung dieſer Luſtquelle kann erſt bei Behandlung dieſer erſten Norm völlig deutlich werden.

Luſt der Gefühlslebendigkeit.

6. Bisher haben wir nur die gegenſtändlichen Gefühle ins Auge gefaßt. Es gilt jetzt, ſämtliche Gefühle, auch die der teilnehmenden und der zuſtändlichen Art (S. 158 ff.), auf ihren Luſtertrag anzuſehen.

Sämtliche Gefühle zeichnen ſich im äſthetiſchen Verhalten — natürlich mehr oder weniger — durch Lebendigkeit, Friſche, Reichlichkeit aus; ſie ſtrömen in beſonders kräftiger Entfaltung, gleichſam in blühender Geſundheit dahin. Im äſthetiſchen Verhalten ſpüren wir uns als beſonders leiſtungsfähig und aufgelegt zum Fühlen; wir ſpüren in uns ein kräftiges Stück Natur mächtig, das ſich ausleben möchte, das ans Licht drängt. Wir fühlen uns in den äſthetiſchen Gefühlen als ganz beſonders lebendig. Entſtehung und Verlauf der Gefühle hat etwas Leichtes, Frohes, Beflügeltes.

Dieſe Lebensſteigerung nun eben, die unſer Fühlen im äſthetiſchen Verhalten erfährt, iſt eine weitere allgemeine Quelle äſthetiſcher Luſt. Freilich paßt die von dieſer Lebensſteigerung ſoeben gegebene Schilderung völlig nur auf ſolche Fälle, in denen das äſthetiſche Verhalten in vollentwickelter Weiſe vorliegt. Bis zu einem gewiſſen Grade aber iſt jene Lebendigkeit des Fühlens überall im äſthetiſchen Genießen anzutreffen. Ich will dieſe äſthetiſche Luſt kurz als Luſt der Gefühlslebendigkeit bezeichnen. In der Geſchichte der Äſthetik trifft man öfters auf Hervorhebung dieſer Luſtquelle.[2])

---

[1]) LAURILA unterſchätzt die Luſt der Einfühlung bedeutend, wenn er mit Rückſicht darauf von einem „verſchwindend kleinen luſtvollen Beſtandteil“ im äſthetiſchen Gemütszuſtande ſpricht (a. a. O. S. 85 f.). LAURILA gehört zu den Gegnern der Einfühlungsäſthetik.

[2]) So bei DUBOS Réflexions critiques sur la peinture et la poésie. 6. Aufl.

Es iſt wohl keine Kunſt ſo geeignet, uns dieſe geſteigerte Lebenskraft des Fühlens zum Bewußtſein zu bringen, wie die Tonkunſt. Schon Herder hat in ſeiner Kalligone die ſiegreiche Kraft dieſer Kunſt in dem Bewegen unſeres Gefühlslebens geprieſen. Und ebenſo hat Jean Paul die Macht der Muſik auf unſer Gefühl zu wiederholten Malen in ſo tiefdringender und hinreißender Weiſe geſchildert wie kaum ein anderer.[1])

Die Luſt der beſonderen teilnehmenden oder zuſtändlichen Gefühle.

Jetzt ſehe ich von den gegenſtändlichen Gefühlen ab und hebe an den teilnehmenden und zuſtändlichen Gefühlen die je nach ihrer Beſchaffenheit wechſelnde Luſt- und Unluſtbetonung hervor. Ähnlich wie vorhin von den gegenſtändlichen Gefühlen gezeigt war, daß ihnen je nach ihrem Inhalt und Zuſammenhang wechſelnde Luſt- und Unluſtbetonung anhaftet, ſo gilt auch von den teilnehmenden und zuſtändlichen Gefühlen, daß ſie je nach ihrer Beſchaffenheit bald reine Luſt, bald eine Miſchung von Luſt und Unluſt, bald reine Unluſt mit ſich führen. Man vergleiche etwa die Bewunderung, Verehrung, Liebe mit der wehmutsvollen Teilnahme oder dem Mitleid und mit dem Schrecken oder Abſcheu. Dieſe teilnehmenden Gefühle unterſcheiden ſich weſentlich nach Seite des Luſtertrages. Die an erſter Stelle genannten Gemütsbewegungen ſind von reiner Luſt begleitet, während im zweiten Fall Luſt mit Unluſt gemiſcht erſcheint und im dritten Fall nur Unluſt zu finden iſt. Was die zuſtändlichen Gefühle betrifft, ſo ſtelle man etwa die Erquickung, Erſchütterung und Beklemmung einander gegenüber. Ähnlich wie dort, iſt auch hier der Reihe nach bloße Luſt, Unluſt mit Luſt gemiſcht und bloße Unluſt zu finden. Natürlich iſt hierbei von der vorhin erwähnten Gefühlslebendigkeit abgeſehen. Auch die unluſtvollen Gemütsbewegungen führen als kräftige Entladungen etwas von Luſt mit ſich.

Es iſt klar, daß hiermit keine allgemeine äſthetiſche Luſtquelle aufgewieſen iſt. Es handelt ſich vielmehr um eine Seite am äſthetiſchen Vorgang, die je nachdem bald mit Luſt, bald mit Unluſt, bald

---

Paris 1755. Bd. 1, S. 5 ff. und nach ihm bei NICOLAI in ſeiner „Abhandlung vom Trauerſpiele“ (1757). Auch der Briefwechſel zwiſchen NICOLAI, MENDELSSOHN und LESSING kommt in Betracht (NICOLAI an LESSING den 31. Auguſt 1756, LESSING an MENDELSSOHN den 2. Februar 1757, NICOLAI und MENDELSSOHN an LESSING den 29. April 1757). Auch HEINRICH VON STEIN ſteht in ſeinen grundlegenden Beſtimmungen dieſer Anſicht nahe (Vorleſungen über Äſthetik, S. 3 ff.). Noch mehr gilt dies von HAUSEGGER (Die Muſik als Ausdruck, S. 54 f.).

[1]) HERDER, Kalligone, im 4. Kapitel des 2. Teiles. Über J. PAUL vgl. S. 295.

mit einer Miſchung von beiden verknüpft iſt. Um einen Namen zu haben, will ich in dieſer Hinſicht von der Luſt der beſonderen teilnehmenden und zuſtändlichen Gefühle ſprechen.

Luſt an Gliederung und Einheit.

7. Eine bedeutſam hervortretende Luſt knüpft ſich an die Funktion des Beziehens, inſofern ſich dieſe als Gliederung und Einigung des äſthetiſchen Gegenſtandes betätigt. Das Vergnügen an der Geſchloſſenheit und Rundung der Kompoſition, an der ſtrengen und durchſichtigen Gliederung, an der wohlabgewogenen Gruppierung der Maſſen u. ſ. w. gehört zu den Seiten am äſthetiſchen Genuß, die am leichteſten und deutlichſten zum Bewußtſein zu kommen pflegen. In Bau- und Tonkunſt und im Kunſthandwerk nimmt innerhalb des künſtleriſchen Genuſſes die bezeichnete Luſt bei vielen Betrachtern und gerade bei den ſogenannten „Kennern“ die erſte Stelle ein.

Ich will dieſe Luſt kurz als die Luſt an Gliederung und Einheit bezeichnen. Es iſt hiermit eine allgemeine äſthetiſche Luſtquelle aufgewieſen. Wir werden die Gliederung und Einheit des äſthetiſchen Gegenſtandes als vierte äſthetiſche Grundnorm kennen lernen. Wir haben es hier ſonach mit der Luſt zu tun, die ſich unmittelbar durch Erfüllung der Norm der Gliederung und Einheit ergibt.

Luſt der Entlaſtung.

8. In der Zergliederung des äſthetiſchen Vorganges habe ich abſichtlich von jener ganzen wichtigen und viel enthaltenden Seite abgeſehen, die ich weiterhin als Willen- und Stoffloſigkeit des äſthetiſchen Betrachtens zu behandeln haben werde. Dieſen bisher beiſeite geſchobenen Charakter des äſthetiſchen Verhaltens werden wir als dritte äſthetiſche Grundnorm kennen lernen.

Es kann kein Zweifel beſtehen, daß aus der Willen- und Stoffloſigkeit eine eigenartige und ſtarke äſthetiſche Luſt entſpringt. Jeder äſthetiſche Vorgang nimmt — natürlich mehr oder weniger — an dieſer Luſt teil. Alles, was man als Befreiung von dem Druck der Wirklichkeit, als Erlöſung von den Feſſeln des Lebens, als freie, losgelöſte künſtleriſche Stimmung, als erhaben ſchwebende künſtleriſche Kontemplation zu preiſen pflegt, gehört hierher. Ich will kurz von Luſt der Entlaſtung reden.

Dieſe Luſt iſt nicht an eine einzelne Seite des äſthetiſchen Vorganges geknüpft. Das Wahrnehmen nimmt an der Luſt der Entlaſtung ebenſo ſehr teil wie das Fühlen. Auch die Vorſtellungselemente, die das äſthetiſche Betrachten enthält, ſind daran beteiligt. Kurz, es liegt hier eine Luſt vor, die ſich an den ganzen äſthetiſchen Vorgang ſchließt.

Die Luſt der Entlaſtung iſt eine allgemeingültige äſthetiſche Luſt. Sie entſpringt unmittelbar aus der Erfüllung der äſthetiſchen Norm der Willen- und Stoffloſigkeit.

Vier Arten normativer äſthetiſcher Luſt.

Blicken wir zurück, ſo ſind wir auf vier äſthetiſche Luſtäußerungen geſtoßen, die unmittelbar als Auswirkungen der vier äſthetiſchen Grundnormen betrachtet werden dürfen. Es ſind dies, wenn ich nach der Reihenfolge, in der ich die vier Normen behandeln werde, aufzähle, die Luſt der Einfühlung, die Luſt am Menſchlich-Bedeutungsvollen, die Luſt der Entlaſtung und die Luſt an Gliederung und Einheit. An dieſe unmittelbar aus der Erfüllung der vier äſthetiſchen Grundnormen herfließenden Luſtformen reihen ſich dann andere, die gleichfalls allgemein gelten, aber doch nicht ſo im Mittelpunkt ſtehen. Dahin gehören die Funktionsluſt des äſthetiſchen Wahrnehmens und die Luſt der Gefühlslebendigkeit. Sodann ſind wir auf eine Anzahl von Luſtäußerungen geſtoßen, die nicht allgemeiner Natur ſind: gewiſſe Seiten des äſthetiſchen Verhaltens ſind bald von Luſt, bald von Unluſt, bald von einer Miſchung beider begleitet, vielleicht auch unter Umſtänden unbetont. Dahin gehören die ſinnliche Luſt des äſthetiſchen Wahrnehmens, die Funktionsluſt des vorſtellungsmäßigen Verknüpfens, die Luſt am Vorſtellungs- und Gefühlsinhalte des äſthetiſchen Gegenſtandes, die Luſt an den aſſoziierten Vorſtellungen und die Luſt der beſonderen teilnehmenden und zuſtändlichen Gefühle.

Luſt der Illuſion.

9. Doch kommt zu dieſer Überſicht noch mancherlei an Luſt hinzu. Die Zergliederung des äſthetiſchen Vorganges führte uns zur Anerkennung der Illuſion als einer ihm in mannigfacher Bedeutung anhaftenden Eigentümlichkeit. Es gibt nun ohne Zweifel eine beſondere Luſt an der äſthetiſchen Illuſion. Sobald ſie entſchieden fühlbar auftritt, iſt ſie ſtets mit Luſt verknüpft. Das Spielende, Schwebende, halb Hingegebene und halb Freie führt ein eigentümliches Vergnügen mit ſich. Um ſo mehr aber iſt die Illuſion luſtbetont, je mehr ſie unſere Aufmerkſamkeit feſſelt, je mehr ſie uns auffällt. So iſt z. B. an der Landſchaft von Hobbema, die die Allee von Middelharnis darſtellt, die Tiefenilluſion ſo überraſchend, daß ſie von erheblicher Luſt begleitet iſt. Auf dem Gemälde von Rubens wieder, das uns Bauern und Bäuerinnen in raſendem Ringeltanz zeigt, iſt die Bewegungsilluſion ſo auffallend, daß ſie uns mit Luſt erfüllt.

Luſt der Höhenphantaſie.

Sodann iſt auch hier der Phantaſie zu gedenken. Beſonders was ich im fünfzehnten Kapitel (S. 323 ff.) Höhenphantaſie

genannt habe, iſt mit erheblicher Luſt verbunden. Das erleſene Vergnügen, das uns romantiſche, hochphantaſtiſche Kunſtwerke geben, iſt zum großen Teil dem Höhenfluge der Phantaſie zuzuſchreiben. Wer eine flügellahme Phantaſie hat, wird ſelbſt von ſolchen Kunſtwerken, die noch lange nicht ein Kühnſtes und Äußerſtes an Phantaſtik bedeuten, wie etwa von Shakespeares Sturm, von Roſtands Cyrano, von Hauptmanns Armem Heinrich, nur einen verhältnismäßig kümmerlichen Genuß haben. Nur dem Zuhörer, der die vom Dichter geforderte Befreiung von der trivialen Wirklichkeit und den Aufflug in das Wunderland mit ſeiner Phantaſie mitmachen kann, gehen dieſe Dichtungen in ihrer hinreißenden Schönheit auf. Ich will in dieſer Beziehung kurz von der Luſt der Höhenphantaſie ſprechen.

Stets überwiegt die Luſt.

Das äſthetiſche Verhalten hat ſich uns als ſo reich an Luſtquellen erwieſen, daß ſelbſt für ſolche Fälle, wo daneben ſtarke Unluſt erwächſt, die ſichere Ausſicht beſteht, es werde ſich uns die Luſt als ſtarkes, überwiegendes Gegengewicht fühlbar machen. Selbſt wo uns grauſige Tragik oder entſetzliche Jämmerlichkeit geſchildert wird, ſelbſt wo wilder Schmerzensaufſchrei, verzweifelter Hohn, troſtloſe Schwermut aus dem Kunſtwerk entgegentönen, wird der aus der beſonderen Natur des Inhalts fließenden Unluſt, wofern nur die Darſtellung wahrhaft künſtleriſch iſt, eine noch reichere Menge von Genuß ſiegreich gegenübertreten. Auch Othello oder Lear, Maria Magdalena oder die Weber führen trotz aller Beklemmungen und Folterungen dennoch überwiegenden Genuß mit ſich. Wenn Laurila von derartigen Kunſtwerken behauptet, daß ſie vorwiegend unluſtvoll ſind, ſo bringt er ſich die Fülle von luſtbereitenden Seiten am äſthetiſchen Betrachten nicht zum Bewußtſein.[1])

Wie ſich die vielen Arten der Luſt in der unmittelbaren Erfahrung darſtellen.

10. Man könnte einwerfen: es ſpreche doch gegen alle Erfahrung, daß beim äſthetiſchen Genießen ein ſo verwickeltes Vielerlei von Luſtarten vorkomme; für die unbefangene Beobachtung ſtelle ſich der äſthetiſche Genuß als etwas weit Einfacheres dar. Ein ſo fein geknüpftes und vielmaſchiges Luſtnetz laſſe ſich nirgends in uns entdecken. Wie ſolle denn unſer Bewußtſein im ſtande ſein, dieſes faſt unüberſehbare Luſtgewebe zu gleicher Zeit in ſich zu beherbergen?

Hiergegen iſt erſtlich in Erinnerung zu bringen, daß das äſthetiſche Genießen, auch gegenüber den in ruhender Sichtbarkeit ſich darſtellenden Gegenſtänden, in der Zeit verfließt und ſtets eine gewiſſe

[1]) Laurila, a. a. O. S. 74 f., 111, 147.

Zeitſtrecke hindurch läuft. Wie die verſchiedenen Seiten des äſthetiſchen Gegenſtandes uns nicht alle zugleich, ſondern verteilt auf eine gewiſſe Zeitſtrecke zu Bewußtſein kommen, ſo auch der äſthetiſche Genuß. Wir erſchöpfen die Seiten, die zu dem vollen äſthetiſchen Genuß eines Gegenſtandes gehören, erſt im Verlaufe einer gewiſſen Zeitſtrecke.

Zweitens iſt auf das Sichdecken und Ineinanderfließen der verſchiedenen Luſtarten in unſerem Bewußtſein hinzuweiſen. Was ſich dem unmittelbaren Selbſtbeobachten als eine ziemlich gleichförmige Luſt darſtellt, iſt vielleicht in Wahrheit ein ſehr verwickeltes, aus verſchiedenen Quellen ſtammendes Luſtgemiſche. Die verſchiedenen Luſtäußerungen gehen in gewiſſem Grade zu einer ſchwer in ſich unterſcheidbaren Maſſe zuſammen. Nur der kundige Pſychologe vermag den Luſtknäuel in ſeine einzelnen Fäden aufzulöſen.

Und drittens darf nicht überſehen werden, daß ich, wie überall, ſo auch hier das äſthetiſche Betrachten im Idealfall vor Augen habe. Das ideale, vollkommene äſthetiſche Betrachten und Genießen kommt nur durch eine längerwährende und ſich wiederholende Hingabe zu ſtande. Solches ideale oder wenigſtens annäherungsweiſe ideale äſthetiſche Betrachten findet ſich freilich verhältnismäßig nur ſelten. Wo es aber eintritt, dort wird ſich auch die Luſt in ihren verſchiedenen Arten entfalten. Gewöhnlich iſt das äſthetiſche Betrachten recht unvollſtändiger, abgekürzter, bruchſtückmäßiger Art; nur gewiſſe Seiten treten hervor, andere werden vernachläſſigt. So kommt hier natürlich auch jenes vielfältige Luſtgeſpinſt nur ſehr unvollſtändig vor.

Mag ich auch ſelbſt in dem einen oder anderen Stück fehlgegriffen haben, ſo geht doch aus dieſer Zergliederung der äſthetiſchen Befriedigung ſoviel hervor, daß alle Auffaſſungen, die in der äſthetiſchen Luſt etwas wenig Zuſammengeſetztes oder gar etwas Einfaches erblicken, von der Wahrheit weit entfernt ſind. Die äſthetiſche Luſt gehört vielmehr zu den zuſammengeſetzten Arten der Luſt, wenn ſie nicht geradezu die allerzuſammengeſetzteſte iſt. Ich kann gegenüber der Anſicht, der die äſthetiſche Luſt als ein Einfaches gilt, im beſten Fall nur Staunen empfinden.[1])

[1]) Auf das Zuſammengeſetzte der äſthetiſchen Luſt habe ich ſchon in dem Aufſatz „Die pſychologiſchen Quellen des äſthetiſchen Eindrucks“ (Zeitſchrift für Philoſophie und philoſophiſche Kritik. Bd. 117, S. 187 ff.) hingewieſen.

Achtzehntes Kapitel.

Das ästhetische Urteil.

Verſchiedene Ausbildung des äſthetiſchen Urteils.

1. Das äſthetiſche Genießen und Betrachten iſt mehr oder weniger von äſthetiſchen Urteilen begleitet. Je entwickelter Überlegung und Bildung iſt, um ſo mehr wachſen aus dem künſtleriſchen Verhalten äſthetiſche Urteile hervor. Wer geneigt iſt, ſich über alles, was in ihm vorgeht, Rechenſchaft zu geben, wird vielleicht ſogar an die Freude, die er über einen Blütenzweig oder über eine einfache Melodie empfindet, ein Urteil knüpfen, das dieſe Freude nicht nur in Begriffe umſetzt, ſondern auch nach Grund und Berechtigung erläutert. Der Naivere dagegen iſt ſelbſt verwickelteren Kunſtwerken gegenüber einfach erfreut, erquickt, gehoben, erſchüttert. Er fügt ſeinem Eindruck höchſtens das ganz oberflächlich zuſammenfaſſende Urteil hinzu: das hat mir gefallen! das war ſchön! u. dgl. Von einem begründenden Werturteil dagegen iſt keine Spur vorhanden.

Wert- und Verſtändnisurteile.

Sieht man genauer zu, ſo wird man mit Groos Werturteile und Verſtändnisurteile zu unterſcheiden haben.[1]) Die Werturteile bringen den äſthetiſchen Wert des Gegenſtandes, über den geurteilt wird, zum Ausdruck. Dies geſchieht nun entweder ſo, daß man einfach das ſubjektive Gefallen oder Mißfallen in ein Urteil kleidet, oder ſo, daß dem Gegenſtand ein äſthetiſcher Wert mit dem Anſpruch auf Gültigkeit zugeſprochen wird. Das erſte iſt der Fall, wenn ich beim Leſen der Leute von Seldwyla ausrufe: das wirkt erquickend auf mich! Wenn ich dagegen ſage: das iſt prächtig erzählt, denn man ſieht die Geſtalten wie leibhaftig vor ſich, ſo liegt der zweite Fall vor. Die Verſtändnisurteile dagegen ſprechen Erläuterungen zum äſthetiſchen Gegenſtande aus. Angeſichts einer Landſchaft z. B. kann jemand zu

[1]) Groos, Der äſthetiſche Genuß, S. 130 ff.

ſich ſagen: dieſe Landſchaft iſt von einem höher gelegenen Punkte aus gemalt; oder: dies muß Abendbeleuchtung ſein. Es liegt in der Natur der Sache, daß das Verſtändnisurteil in vielen Fällen zugleich objektives Werturteil iſt. So wenn ich etwa ſage: in Parricida wird kurz vor dem Schluſſe des Dramas völlig unvorbereitet eine neue Perſon mit abſeitsliegenden Schickſalen in großer Ausführlichkeit eingeführt. Hierin liegt Erläuterung, zugleich aber Tadel.

Selbſtändige und einfließende äſthetiſche Urteile.

2. Es entſteht hier die Frage: wie verhält ſich das äſthetiſche Urteil zum äſthetiſchen Betrachten und Genießen? Es gibt eine Menge von Fällen, wo das äſthetiſche Urteilen gerade das Zu-Ende-ſein des äſthetiſchen Betrachtens und Genießens bedeutet. Wenn ich im Zwiſchenakte oder nach dem Theater mit meinem Freunde über das Stück ſpreche, ſo ſind die das Geſpräch bildenden äſthetiſchen Urteile eine Sache für ſich; das äſthetiſche Betrachten und Genießen iſt erledigt. Beſprechung, Zergliederung, Kritik ſtellen ſich ein, nachdem die davon grundverſchiedene Stimmung und Bewußtſeinshaltung vorüber iſt. Oder wenn der Äſthetiker beim Anhören eines neuen Tonwerkes darüber nachſinnt, ob und wie er das ſoeben Gehörte mit ſeinen äſthetiſchen Theorien in Einklang bringen könne, ſo iſt während dieſes Nachdenkens das künſtleriſche Genießen ohne Zweifel geradezu eingeſtellt.

Anders dagegen liegt die Sache, wenn ich im Laufe des äſthetiſchen Betrachtens zu mir ſelbſt ſage: das iſt prächtig! das iſt wohlgelungen! das war ein Höhepunkt! Dieſe Werturteile gehören freilich ſtreng genommen gleichfalls nicht zum äſthetiſchen Betrachten und Genießen, aber ſie ſtören es doch auch nicht. Sie werden von dem Fluß des äſthetiſchen Betrachtens und Genießens gleichſam mitgenommen; ſie gehen in ihn ein, ohne ihn merklich zu unterbrechen. Genau genommen ſind freilich auch dieſe Werturteile Äußerungen der Reflexion, ſie bedeuten ein Herausfallen aus dem fühlenden Schauen. Allein ſie ſind in den angedeuteten und ähnlichen Fällen ſo flüchtiger und untergeordneter Art, daß ſie in dem mächtigen Strom des äſthetiſchen Betrachtens und Genießens nicht als Unterbrechung empfunden werden. So kann es ſich auch mit Verſtändnisurteilen verhalten. Wenn ich beim Betrachten eines Kreuzigungsbildes zu mir ſage: dies iſt Maria, dies iſt Johannes, dies iſt Magdalena u. ſ. w., ſo ſind hiermit die Bedeutungsvorſtellungen in Urteile aufgelöſt. Genau genommen iſt damit ein Anfang der Entfernung vom fühlenden Schauen gemacht. Allein eine Unterbrechung und Störung des fühlenden Schauens

braucht darum nicht eingetreten zu ſein. Iſt das Bewußtſein von dem fühlenden Schauen erfüllt, ſo ſchweben dieſe Urteilsakte wie flüchtige und leichte Gebilde darüber hin, ohne für ſich das Bewußtſein in Anſpruch zu nehmen und ſein Intereſſe zu ſpalten. Sie gehen in unſchädlicher Weiſe in den Fluß des äſthetiſchen Betrachtens und Genießens ein.

So haben wir alſo rückſichtlich des Verhältniſſes zum äſthetiſchen Genießen zweierlei äſthetiſche Urteile zu unterſcheiden. In dem einen Falle werden die äſthetiſchen Urteile als etwas mit dem äſthetiſchen Genießen Unverträgliches gefühlt. Sie treten entweder ein, wenn das äſthetiſche Genießen naturgemäß vorüber iſt, oder ſie führen von ſich aus ein Aufhören oder mindeſtens eine Beeinträchtigung und Störung des äſthetiſchen Genießens herbei. Beſonders wenn das äſthetiſche Urteil ſich zu einer ausgebreiteten Kritik oder auch zu zuſammenhängender Erläuterung entwickelt, iſt das Aufhören des äſthetiſchen Genießens Bedingung ſeines Eintretens. Ich will in dieſem Fall von *ſelbſtändigen äſthetiſchen Urteilen* reden. In dem anderen Falle geht das Urteil in das äſthetiſche Genießen ein. Es iſt hier im Vergleich zu der Stärke und dem Drange des äſthetiſchen Genießens etwas ſo Geringes und Flüchtiges, daß es das Bewußtſein von dem äſthetiſchen Genießen nicht ablenkt, ſondern von dem äſthetiſchen Genießen gleichſam umſpannt und aufgenommen wird. Ich kann auch ſagen: die äſthetiſchen Urteile umſchweben und umſpielen hier das äſthetiſche Betrachten und Genießen, ohne es irgendwie aus dem Mittelpunkte des Bewußtſeins zu verdrängen. Ich will ſie kurz als *einfließende äſthetiſche Urteile* bezeichnen. Von dieſen Urteilen kann man daher ſagen, daß ſie eine Zumiſchung zum äſthetiſchen Betrachten und Genießen bilden. Die ſelbſtändigen äſthetiſchen Urteile dagegen ſtellen ein davon Getrenntes, ein Andersartiges dar. Sie können in keiner Weiſe zum äſthetiſchen Verhalten gerechnet werden.

Wenn man genau auf ſich achtet, wird man finden, daß äſthetiſche Urteile der einfließenden Art häufig in ziemlicher Menge unſer äſthetiſches Genießen umſpielen. Gerade in dem Bewußtſein des künſtleriſch gebildeten Menſchen kommt es, auch wenn er ganz in das äſthetiſche Schauen und Fühlen verſenkt iſt, doch leicht nebenher zu einer Fülle ſolcher unſchädlicher äſthetiſcher Urteile. Bei der Betrachtung z. B. des Koloſſalgemäldes von Paolo Veroneſe im Louvre, das die Hochzeit zu Kana darſtellt, kann mir der Gedanke kommen:

wie doch hier die ſchlichte bibliſche Geſchichte zur Entfaltung der Pracht und Weltluſt der Renaiſſance benutzt wird! Dann können Urteile über die treffliche Kompoſition des Bildes in mir entſtehen. Oder ich kann mich der ungeheueren Arbeitskraft und Schaffensleichtigkeit des Meiſters erinnern. Vielleicht ſtelle ich einen Vergleich mit Tizian an u. dgl. Alle dieſe Urteile können ein unſchädliches Nebenher bilden, das die künſtleriſche Verſenkung in das Gemälde in keiner Weiſe merklich ſtört. Man muß ſich davor hüten, das äſthetiſche Verhalten in allzu akademiſche und regelmäßige Formen zwängen zu wollen.

Gegenſtändlich geforderte Urteile.

3. Hier gilt es, vor einer Verwechſelung zu warnen. Es gibt Urteile, die unmittelbar einen Teil des äſthetiſchen Gegenſtandes bilden. Dieſe Urteile gehören natürlich nicht hierher. In unſerem Zuſammenhange haben wir es nur mit Urteilen *über* den äſthetiſchen Gegenſtand zu tun. Wenn dagegen der äſthetiſche Gegenſtand ſelbſt teilweiſe aus Urteilen beſteht, ſo iſt natürlich dieſes Urteilen geradeſo wie das Anſchauen oder Fühlen ein Beſtandteil des ganz eigentlichen äſthetiſchen Verhaltens. Ich will dieſe Urteile *gegenſtändlich geforderte Urteile* nennen.

Was hier gemeint iſt, kommt allenthalben in der Dichtkunſt vor. Man nehme irgend eine Erzählung. Sie verläuft in einer Aneinanderreihung von Urteilen. Dieſe Urteile haben wahrſcheinlich großenteils Einzeldinge zum Subjekt. Doch finden ſich daneben auch Urteile, deren Subjekt ein Begriff iſt. Zum äſthetiſchen Aufnehmen und Genießen der Erzählung gehört daher ohne Zweifel, daß wir die vom Dichter in der Sprache niedergelegten Urteile vollziehen. Nun ſind dieſe Urteile allerdings, falls die Erzählung künſtleriſch gehalten iſt, nicht abgeſonderte Denkakte, ſondern ſie verlaufen gefühlsmäßig und anſchaulich; es iſt ein Urteilen, das ſich in Verſchmelzung mit Phantaſieanſchauung und in Begleitung von Gemütsbewegungen vollzieht. Aber ein Urteilen bleibt es darum doch.

Und ebenſo verhält es ſich mit dem Drama. Man denke etwa an Wallenſtein, Taſſo, Fauſt: ſelbſt Urteile, die allgemeine Wahrheiten enthalten, gibt es in ihnen die Fülle. „Es irrt der Menſch, ſo lang er ſtrebt“; „die Sorge niſtet gleich im tiefen Herzen“; „Genießen macht gemein“; „dem Tüchtigen iſt dieſe Welt nicht ſtumm“; „alles Vergängliche iſt nur ein Gleichnis“: dieſe allgemeinen Urteile aus Fauſt ſind Teile des äſthetiſchen Betrachtens und Genießens ſelbſt. Und ſo gibt es natürlich auch in der Lyrik gegenſtändlich geforderte

Urteile; nur daß ſie hier beſonders oft in unentwickelter Geſtalt, gleichſam eingewickelt in abgeriſſenen Worten und unvollkommenen Sätzen, auftreten.

So ſtoßen wir wieder, wie ſchon ſo oft, auf eine beſondere Stellung der Dichtkunſt. Die Bedeutungsvorſtellung findet ſich hier größtenteils zu Urteilen auseinandergelegt.

Begünſtigende Bedingungen für das Entſtehen äſthetiſcher Urteile.

4. Ich frage jetzt: welche Vorausſetzungen ſind für das reichliche Entſtehen äſthetiſcher Urteile beſonders günſtig? Ohne Zweifel wächſt die Neigung zu äſthetiſchen Urteilen mit der Zunahme der äſthetiſchen Bildung und überhaupt mit der Zunahme des Bedürfniſſes nach Kritik, Zurechtlegung und Rechenſchaftsablegung vor ſich ſelber. Dazu kann dann noch das Bedürfnis nach Meinungsaustauſch und Verſtändigung mit anderen verſtärkend hinzutreten. Solange die Überhandnahme des äſthetiſchen Urteilens ſich nach geſchehenem Genuß oder in den Pauſen vollzieht, iſt damit das Genießen nicht geſchädigt. Wenn ſich dagegen mit zunehmender Neigung zu Kritik und Zurechtlegung die äſthetiſchen Urteile in das Genießen ſelbſt einzudrängen ſtreben, ſo können läſtige Störungen der äſthetiſchen Stimmung entſtehen. Man möchte mit ganzer und naiver Hingabe betrachten und genießen, und da wird man nun immer wieder durch kritiſche Frageſtellungen und Überlegungen, durch aufſpürende, muſternde und einordnende Bewußtſeinshaltung in Anſpruch genommen. Ich weiß dies aus eigenſter Erfahrung. In einer Zeit z. B., wo ich mich beſonders viel mit der Theorie des Komiſchen beſchäftigte, wurde mir der Beſuch von Luſtſpielen, Poſſen und Operetten weſentlich dadurch beeinträchtigt, daß ſich das Bedürfnis, über das Komiſche ins reine zu kommen, während des Genießens geltend machte. Man kann dabei ja nun allerdings die Beeinträchtigung herabmindern, indem man ſich an eine Art geteilter Bewußtſeinshaltung gewöhnt. In dem Mittelpunkt des Bewußtſeins wickelt ſich das äſthetiſche Betrachten und Genießen ab; mit der Außenſeite des Bewußtſeins dagegen verhält man ſich überlegend und ordnend. So kann es zu einem leidlichen Nebeneinanderablaufen der beiden Reihen kommen. Doch eine gewiſſe Schädigung des künſtleriſchen Verhaltens bleibt immer beſtehen.

Auch im äſthetiſchen Gegenſtande können begünſtigende Bedingungen für das Entſtehen äſthetiſcher Urteile liegen. Enthält der Gegenſtand Schwierigkeiten und Dunkelheiten für das Verſtändnis, ſo wird das äſthetiſche Genießen durch Suchen, Fragen, Grübeln unterbrochen. Dies iſt beſonders dann vom Übel, wenn das Ergebnis, zu

dem man nach mancherlei Herumraten und Probieren kommt, den Preis dieſer Unruhe und Ratloſigkeit nicht wert iſt (wie dies von ſo vielen Erzeugniſſen der modernen ſymboliſtiſchen Richtung gilt). Überhaupt aber gibt ein Gegenſtand, der zum Nachdenken auffordert, mehr zu Verſtändnisurteilen Anlaß als ein ſchlichter und harmloſer Gegenſtand. Man denke etwa an Klingers Beethoven im Vergleiche zu einer Geſtalt von Arthur Volkmann. Werturteile wiederum werden beſonders dann in Fülle und ſchon während des Genießens hervorgerufen, wenn das Kunſtwerk den gewohnten Werten und Idealen widerſpricht, dem Geſchmack des Publikums neue Aufgaben ſtellt und vielleicht gar eine den Meiſten unbequeme Richtung einſchlägt. Zu welcher Maſſe von Werturteilen wurde nicht in der Zeit des Emporkommens der Tonſchöpfungen Wagners das Publikum ſchon während der Bühnenaufführung ſelbſt aufgeregt!

Nutzen der äſthetiſchen Urteile.

5. Schließlich iſt noch darauf hinzuweiſen, daß von den äſthetiſchen Urteilen, auch wo ſie die künſtleriſche Stimmung durchkreuzen und abſchneiden, doch ein bedeutender mittelbarer Nutzen für das künſtleriſche Betrachten und Genießen ausgehen kann. Die Klärungen, Ordnungen, Begründungen, zu denen wir durch unſere äſthetiſchen Urteile gelangen, bleiben nicht ohne Einfluß auf das folgende äſthetiſche Verhalten. Habe ich mir die vortrefflichen und abſtoßenden Seiten, Hochdichteriſches nnd Geſchmackloſes etwa von mehreren Gedichten Dehmels zurechtgelegt, ſo gehen die hierbei gewonnenen Unterſcheidungen in mein äſthetiſches Fühlen derart ein, daß bei dem weiteren Leſen ſeiner Gedichte nun ſchon von vornherein die aufnehmende Haltung meines Bewußtſeins feiner, angemeſſener, vorbereiteter iſt. Oder wenn ich mir an einem Luſtſpiel Shakeſpeares die Verbindung hochphantaſtiſcher Schwärmerei und rückſichtslos derber Natur, übermütigen Spiels und ſinnreichen Tiefblicks, lächelnden Humors und poſſenhafter Komik klargemacht habe, ſo wird, wenn ich demnächſt dieſes Luſtſpiel nochmals leſe oder auch ein anderes ſeiner Luſtſpiele vornehme, mein Gefühl ſofort ſicherer, durchgebildeter und verſtändnisvoller antworten. Wenn alſo auf der einen Seite das äſthetiſche Urteil freilich dem Betrachten und Genießen mancherlei Wunden ſchlägt, ſo führt es doch anderſeits zugleich bedeutſame Kräftigungs- und Verfeinerungsmittel für Betrachten und Genießen mit ſich.

Naives und durchgebildetes äſthetiſches Genießen.

Es läßt ſich mit Rückſicht hierauf ein doppeltes äſthetiſches Genießen unterſcheiden: ein naives und ein durchgebildetes. In das durchgebildete Genießen ſind äſthetiſche Urteile in umfang-

reicher Weiſe beſtimmend eingegangen und haben die Feinheit, Sicherheit, Tiefe des Genießens erhöht. Dem naiven Genießen iſt ſolche Urteilszumiſchung völlig fremd oder doch nicht in erheblichem Grade eigen. Ich kann daher Roetteken nicht zuſtimmen, wenn er das Wiſſen von dem Grund einer äſthetiſchen Luſtwirkung oder das Wiſſen von einem äſthetiſchen Geſetze und ſeiner in einem beſtimmten Falle erfolgten Verwirklichung ohne weiters als eine „Gefahr“ für das äſthetiſche Werturteil, als eine „Fälſchung“ des äſthetiſchen Erlebens hinſtellt. Auch Roetteken gibt zu, daß eine feine Charakterzeichnung noch mehr Genuß bereitet, wenn das Wiſſen von ihrer Feinheit ausdrücklich vorhanden iſt.[1]) Dieſe Erhöhung des Genuſſes nun eben ſehe ich nicht als eine Verfälſchung des äſthetiſchen Erlebens, ſondern als eine äſthetiſch wünſchenswerte Durchbildung desſelben an. Und wenn meine Luſt an der Anſchaulichkeit Goetheſcher Lyrik dadurch geſteigert wird, daß ich meine Einſicht in die dem Lyriker zur Verfügung ſtehenden Mittel für Herbeiführung von Anſchaulichkeit hier beſtätigt finde, ſo liegt hierin gleichfalls eine wünſchenswerte Verfeinerung des äſthetiſchen Genießens ſelber. Dabei iſt natürlich vorausgeſetzt, daß die Urteils- und Wiſſenszumiſchung in das Genießen gefühlsmäßig einfließt, alſo nicht den Charakter einer Abbiegung in begriffliches Wiſſen hat.

[1] Roetteken, Poetik, S. 272 ff.

Dritter Abſchnitt.

Normative Grundlegung der Ästhetik.

Erſtes Kapitel.

Analyse und Norm. Mehrheit ästhetischer Grundnormen.

Überleitung von der pſychologiſchen zur normativen Betrachtung.

1. Die pſychologiſche Zergliederung des äſthetiſchen Verhaltens, die den zweiten Abſchnitt füllt, ſteht allenthalben unter der Vorausſetzung, daß die herangezogenen Bewußtſeinsvorgänge in der Tat auch gerade dasjenige Gebiet umſpannen, das durch den Namen „äſthetiſch“ ausgezeichnet zu werden verdient, und weder weniger noch mehr in ſich ſchließen. Es handelt ſich alſo um die Vorausſetzung eines beſtimmten menſchlichen Wertes. Die pſychologiſche Zergliederung als ſolche vermag keine Gewähr dafür zu bieten, daß das ihr Vorgelegte ein beſtimmtes menſchliches Wertgebiet und nichts anderes umfaſſe. Überhaupt kommt die Pſychologie mit ihren Mitteln niemals über Feſtſtellung, Zergliederung, Verknüpfung des Tatſächlichen hinaus. Wenn alſo ein ſeeliſches Gebiet mit dem Anſpruch analyſiert wird, daß es einen beſtimmten menſchlichen Wert darſtellt, ſo iſt dieſer Beweis neben der Analyſe noch beſonders zu führen. Es wird alſo jetzt ausdrücklich gezeigt werden müſſen, daß das im zweiten Abſchnitt pſychologiſch beſchriebene, umgrenzte und auseinandergelegte Gebiet wirklich für den Menſchen denjenigen eigenartigen Wert bedeutet, der ſich den Werten der Wiſſenſchaft, des Sittlichen und der Religion ebenbürtig anreiht und durch den Namen des Äſthetiſchen gekennzeichnet zu werden pflegt.

Soll nun gezeigt werden, daß das ſoeben pſychologiſch behandelte Gebiet eines von den großen, weſentlichen menſchlichen Wertgebieten iſt, ſo iſt zu erwägen, daß, wenn dies der Fall ſein ſoll, der Wert jenes Gebietes natürlich nicht aus einem Allerlei unzuſammenhängender und nebenſächlicher Werte beſtehen kann. Der äſthetiſche Wert wird vielmehr als ein einheitlicher, in ſich zuſammenhängender Inbegriff, in dem ſich die menſchliche Natur nach gewiſſen Grund-

richtungen ausſpricht, aufzufaſſen ſein. Wir werden ſonach auf die großen, durchgreifenden Bedürfniſſe der menſchlichen Natur zu achten haben. Denn menſchliche Werte ergeben ſich nur aus menſchlichen Bedürfniſſen. Die großen menſchlichen Werte ſind nichts als die Verwirklichung der dem Menſchen innewohnenden Grundbedürfniſſe. So werden wir alſo zu fragen haben: welchem Grundbedürfnis oder vielleicht: welchen Grundbedürfniſſen wird durch jene ſeeliſchen Vorgänge, die der vorige Abſchnitt umgrenzt und zergliedert hat, Befriedigung zu teil? Jene ſeeliſchen Vorgänge müſſen, wenn ſie eines der großen menſchlichen Wertgebiete ſein ſollen, durch gewiſſe in der menſchlichen Natur begründete Forderungen und Anſprüche zuſammengehalten ſein. Sie müſſen die Erfüllung gewiſſer menſchlicher Tendenzen, die Verwirklichung gewiſſer menſchlicher Strebensrichtungen darſtellen.

So lautet alſo die Frage, auf die wir hingeführt werden: welchem Grundbedürfnis oder welchen Grundbedürfniſſen der menſchlichen Natur entſprechen die Vorgänge des Schauens, Fühlens und Genießens, die wir im zweiten Abſchnitt als äſthetiſches Verhalten kennen gelernt haben? Wir werden jene Vorgänge uns in ihren Grundzügen zu vergegenwärtigen, ſie in ihren durchſchlagenden Eigentümlichkeiten zuſammenzufaſſen und nun zu ſehen haben, welchem Verlangen, Sehnen und Streben der Seele ſie Befriedigung bereiten.

Tatſachen und Normen.

2. Wenn in den Vorgängen des äſthetiſchen Verhaltens gewiſſe Grundbedürfniſſe unſerer Natur ihre Erfüllung finden, ſo laſſen ſich dieſe Grundbedürfniſſe als Normen des äſthetiſchen Verhaltens auffaſſen. Die äſthetiſchen Normen ſind nichts Geheimnisvolles und Myſtiſches; ſondern ſie fügen zu einem beſtimmten ſeeliſchen Tatbeſtande nur die weitere Beſtimmung hinzu, daß in ihm ein beſtimmtes weſentliches Bedürfnis der menſchlichen Natur ſeine Befriedigung findet. Dieſe Beſtimmung läßt ſich natürlich auch ſo ausdrücken: ſoll ein beſtimmtes Bedürfnis befriedigt werden, ſoll ein beſtimmter Wert für den Menſchen entſtehen, ſo müſſen beſtimmte ſeeliſche Vorgänge ablaufen. In dieſer Faſſung tritt der Charakter der Norm beſonders deutlich zu Tage.

Ein Beiſpiel mag dies klar machen. An dem äſthetiſchen Verhalten, wie es im zweiten Abſchnitt zergliedert wurde, hob ſich als ein beſonders wichtiger und durchgreifender Zug das gefühlserfüllte Schauen hervor. Dieſe *ſeeliſche Tatſache* wird uns nun weiterhin zugleich als eine *äſthetiſche Norm* gelten. Das heißt: in

dem gefühlserfüllten Schauen, ſo werden wir ſehen, verwirklicht ſich ein eigenartiges, weſentliches, unerſetzliches, menſchliches Bedürfnis. Oder mit anderen Worten: ſoll für den Menſchen ein beſtimmter weſentlicher Wert, ſoll eine gewiſſe für ſeine Natur eigenartig wertvolle Befriedigungsweiſe entſtehen, ſo muß jenes gefühlserfüllte Schauen ſtattfinden.

Sollte das geſamte äſthetiſche Verhalten in allen ſeinen weſentlichen Zügen einem einzigen Grundbedürfniſſe der menſchlichen Natur entſprechen, ſo würde es nur eine einzige Grundnorm für alles äſthetiſche Betrachten und Genießen geben. Aus dieſer Grundnorm müßten ſich alle beſonderen Normen verſtehen laſſen. Dieſe würden nur Anwendungen jener Grundnorm auf beſondere Bedingungen und Gebiete ſein. Sollte es dagegen ſo ſein, daß ſich in dem äſthetiſchen Verhalten nach ſeinen verſchiedenen Seiten mehrere aufeinander nicht zurückführbare Bedürfniſſe zur Befriedigung bringen, ſo würden dann dementſprechend mehrere von einander unabhängige äſthetiſche Grundnormen zu unterſcheiden ſein. Wir werden ſehen, daß dieſer zweite Fall zutrifft. Nur durch die Annahme einer Mehrheit einander ebenbürtiger Grundnormen kann man dem Äſthetiſchen gerecht werden. Der Einheitseifer iſt hier, wie in ſo vielen anderen Fällen, ein Übereifer.

Die pſychologiſche und die gegenſtändliche Faſſung der äſthetiſchen Normen.

3. Die äſthetiſchen Normen werden zweckmäßiger Weiſe in doppelte Faſſung gebracht werden: in eine ſubjektive, pſychologiſche und in eine mehr gegenſtändliche. Die Form, die ihnen urſprünglich zukommt, iſt ſubjektiver oder pſychologiſcher Art. In dieſer Form ſind ſie uns bisher ausſchließlich entgegengetreten. Die äſthetiſche Norm, ſo ſahen wir, beſagt, daß, wenn eine beſtimmte der menſchlichen Natur weſentliche — eben die äſthetiſche — Befriedigungsweiſe entſpringen ſoll, gewiſſe feeliſche Vorgänge zu ſtande kommen müſſen. Es wird nun gut ſein, die äſthetiſche Norm zugleich mehr von dem Gegenſtande her auszudrücken. Der Zuſammenhang mit dem äſthetiſchen Gegenſtand liegt auf der Hand. Die Vorgänge des Schauens, Vorſtellens, Fühlens, die für das Entſtehen einer gewiſſen Befriedigungsweiſe unerläßlich ſind, bringen ſich in genau entſprechender Weiſe an dem äſthetiſchen Gegenſtande zum Ausdruck. Dieſer Gegenſtand iſt ja eben nichts anderes als das Ergebnis des Schauens, Vorſtellens, Fühlens. Folglich muß ſich jede äſthetiſche Norm ebenſo gut als eine an den äſthetiſchen Gegenſtand ergehende Forderung ausdrücken laſſen. Statt zu ſagen: gewiſſe Bewußtſeinsvorgänge müſſen ent-

ſtehen und ablaufen, wenn eine beſtimmte Befriedigungsweiſe zu ſtande kommen ſoll, kann man auch ſagen: an dem äſthetiſchen Gegenſtande müſſen gewiſſe Eigenſchaften hervortreten, wenn wir eine beſtimmt geartete Befriedigung erlangen wollen. Jedwede äſthetiſche Norm wird uns in ihrer Bedeutung und Tragweite erſt dann umfaſſend klar werden, wenn zu ihrer urſprünglichen, pſychologiſchen Form zugleich ihre mehr gegenſtändliche Faſſung hinzugefügt werden wird. So wird uns denn im folgenden jede äſthetiſche Norm in zwei Geſtalten gegenübertreten. Ich führte vorhin als Beiſpiel die Norm von dem gefühlserfüllten Schauen an. In ihrer gegenſtändlichen Faſſung nimmt ſie die Form an: der äſthetiſche Gegenſtand muß volle Einheit von Form und Gehalt zeigen, wenn jene ins Auge gefaßte eigenartige Befriedigung entſtehen ſoll. Dem pſychologiſchen Ausdruck „gefühlserfülltes Schauen“ entſpricht der mehr gegenſtändliche Ausdruck „Einheit von Form und Gehalt“.

Vier äſthetiſche Grundnormen.

4. Die folgende Darſtellung wird zeigen, daß es unmöglich iſt, dem äſthetiſchen Verhalten durch eine einzige äſthetiſche Grundnorm gerecht zu werden, ſeine Eigentümlichkeiten in einer einzigen Forderung zuſammenzufaſſen. Das äſthetiſche Verhalten hat ſo verſchiedenartige Seiten an ſich, daß ſich in ihnen ein Zuſammenwirken mehrerer äſthetiſcher Normen ausſpricht. Nun kann ja freilich auch aus der Verwirklichung einer einzigen Norm eine Fülle mannigfaltiger Seiten folgen. Allein im äſthetiſchen Verhalten liegt die Sache ſo, daß gewiſſe Seiten auf eine beſtimmte Norm, andere auf eine andere, unabhängige, nicht aus ihr ableitbare Norm hinweiſen. Das äſthetiſche Verhalten weiſt ſo verſchiedenartige Seiten auf, daß eine einzige Norm nicht genügt. Genauer geſprochen, werden es vier Gruppen von Seiten am äſthetiſchen Verhalten ſein, von denen jede auf eine unabhängige äſthetiſche Grundnorm hinweiſt. Das eigentümlich Äſthetiſche kommt daher nach meiner Auffaſſung erſt durch das Zuſammentreten und Zuſammengelten vier geſonderter Normen zu ſtande.

Vier pſychologiſche Urſprünge des Äſthetiſchen.

Wir haben geſehen: die äſthetiſche Norm iſt nichts geheimnisvoll über den ſeeliſchen Vorgängen Schwebendes. Vielmehr iſt äſthetiſche Norm nichts anderes als ein beſtimmter Inbegriff von Bewußtſeinsvorgängen und deren Eigenſchaften, inſofern ſie als unumgängliche Bedingung für das Erreichen einer gewiſſen Befriedigungsweiſe aufgefaßt werden. Gäbe es nur eine einzige äſthetiſche Norm, ſo würde ſonach damit geſagt ſein, daß das eigentümlich Äſthetiſche einen einzigen pſychologiſch in ſich zuſammenhängenden Urſprungsort habe.

Werden dagegen vier voneinander unabhängige Normen angenommen, ſo bedeutet dies pſychologiſch: in unſerem Bewußtſein gibt es vier von einander unabhängige Bedingungskreiſe, vier ſelbſtändige Urſprünge für das Hervorgehen des eigentümlich Äſthetiſchen. Jeder Norm entſpricht eine beſtimmte pſychologiſche Quelle des Äſthetiſchen. Dies iſt nun natürlich nicht ſo zu verſtehen, als ob die verſchiedenen pſychologiſchen Urſprungsörter in gar keiner Beziehung zu einander ſtünden. Im Seelenleben ſteht ſchließlich jeder Vorgang mit jedem in irgend einer, wenn auch noch ſo entfernten Beziehung. Sondern nur ſoviel ſoll damit geſagt ſein, daß, wenn der eine Bedingungskreis gegeben iſt, darum nicht auch ſchon die den anderen Normen entſprechenden Bewußtſeinsvorgänge vorhanden ſein müſſen, ſondern dieſe auch fehlen können. Ich habe ſchon einige Male das gefühlsbeſeelte Schauen als pſychologiſchen Ausdruck der einen äſthetiſchen Norm namhaft gemacht. Es kann alſo z. B. in einem Falle gefühlsbeſeeltes Schauen vorliegen; darum brauchen nicht aber auch ſchon die den anderen Normen entſprechenden ſeeliſchen Vorgänge ſtattzufinden. Dies iſt der Sinn, wenn ich entſprechend den vier Normen vier ſeeliſche Bedingungskreiſe für das Zuſtandekommen des Äſthetiſchen, kurz geſagt: vier äſthetiſche Quellen unterſcheide.

Das äſthetiſche Gebiet beherrſcht von der Einheit des Zieles und Wertes.

5. Aber dann iſt ja, ſo könnte man einwerfen, das Äſthetiſche ein unzuſammenhängendes Gebiet. Es ſcheint ihm alle Einheit zu fehlen. Wenn es ſich wirklich ſo verhielte: wie kommt es, daß dieſes unzuſammenhängende Gebiet nun dennoch ſich dem naiven ſowohl wie dem wiſſenſchaftlichen Menſchen als ein in ſich Zuſammengehörendes, als ein Ganzes aufdrängt? Wenn es nur ein Aggregat aus vier beſonderen Gebieten iſt: wie kommt es, daß dieſe vier Teile ſich beſtändig zuſammenfinden und einen zuſammenſtimmenden Eindruck erzeugen?

Eine Anſicht, die wirklich dahin führte, daß dem äſthetiſchen Gebiet die Einheit geraubt würde, müßte von vornherein die ſchwerſten Bedenken gegen ſich wachrufen. Die von mir vertretene Überzeugung führt nun aber keineswegs zu dieſer mißlichen Folgerung. Vielmehr iſt es nur eine gewiſſe Art von Einheit, die dem Äſthetiſchen mangelt: die Einheit des pſychologiſchen Urſprungs. Dabei aber kann dem Äſthetiſchen eine Einheit andrer Art in vollem Maße zukommen: die Einheit des Zieles und Wertes. Mag auch das Äſthetiſche aus getrennten ſeeliſchen Quellen fließen, ſo kann es darum doch einen in ſich zuſammenhängenden menſchlichen Wert darſtellen. Trotz

jener Mehrheit von Urſprüngen und Normen kann ſich das Äſthetiſche darum doch zur geiſtigen Entwicklung des Menſchen, zu ſeinem Geſamtziele derart verhalten, daß es darin ein in ſich übereinſtimmendes bedeutſames Glied, eine unerſetzlich eigenartige Seite bildet. Und wir werden ſehen, daß in der Tat die vier Urſprünge und Normen in einen in ſich zuſammenſtimmenden Ziel-Inbegriff zuſammenlaufen. Die vier Urſprünge und Normen, ſo werden wir ſehen, ergänzen einander wechſelſeitig, derart daß dabei eine bedeutſame und eigenartige einheitliche Ziel- und Wertrichtung menſchlichen Geiſteslebens herauskommt.

Letzten Endes eine vielgliedrige äſthetiſche Norm.

Genügt das Äſthethiſche dieſer teleologiſchen Einheit, ſo hebt ſich die Getrenntheit des Urſprunges als ein Untergeordnetes darin auf. Die vier Normen erſcheinen jetzt als die vier einander ebenbürtigen Seiten eines einheitlichen Normen-Inbegriffs. Die höchſte äſthetiſche Norm beſteht eben in der ſich wechſelweiſe ergänzenden, durch einheitliche menſchliche Wertrichtung zuſammengehaltenen und ſo ſelbſt eine Werteinheit bildenden Vierheit von Normen.

Ich mache ſonach hier, wie an ſo vielen anderen Stellen der philoſophiſchen Wiſſenſchaften, die Erfahrung, daß ich dem üblichen Vereinfachungseifer entgegentreten muß. Das Äſthetiſche kann nicht aus einem einzigen Prinzip, einer einzigen Norm, einer einzigen pſychologiſchen Grundtatſache begriffen werden. Durch die Einheitsſucht erführe das Äſthetiſche Einzwängung oder Verarmung.

Geſchichtliches.

6. Sieht man ſich in der äſthetiſchen Litteratur der letzten Zeit um, ſo begegnet man verſchiedenen Verſuchen, das Äſthetiſche auf eine einzige pſychologiſche Grundtatſache oder — teleologiſch ausgedrückt — auf eine einzige Norm zurückzuführen. So geht durch das oftgenannte Werk Konrad Langes die Überzeugung, daß das Äſthetiſche einzig in dem Vorgange der Illuſion oder genauer: der bewußten Selbſttäuſchung beſtehe. Die Illuſion iſt das A und O, auf das Lange immer wieder zurückkommt.[1]) In gewiſſem Grade damit verwandt war die frühere Anſicht von Groos. In ſeiner Einleitung in die Äſthetik glaubt er die gemeinſame Quelle des Äſthetiſchen in der „inneren Nachahmung“ gefunden zu haben. Sowohl die äſthetiſche Form wie der äſthetiſche Gehalt ſollen aus der einen Tätigkeit entſpringen, die er als ein innerliches Wiederholen, als ein „Nach-

[1]) Auch ſchon in dem programmartigen Schriftchen „Die bewußte Selbſttäuſchung als Kern des künſtleriſchen Genuſſes“ (Leipzig 1895) hat LANGE dieſelbe Auffaſſung vertreten.

konſtruieren" des Gegenſtandes beſchreibt.[1]) In ſeiner oft genannten letzten Schrift — über den äſthetiſchen Genuß — dagegen gibt die Betrachtungsweiſe weit mehr den mannigfaltigen Seiten des äſthetiſchen Betrachtens Raum, ohne daß freilich, ſoviel ich verſtehe, für die hier erhobene Grundfrage eine feſte Entſcheidung geſucht würde. Auch Lipps gehört zu den Einheitsäſthetikern. Das Äſthetiſche fließt ihm aus einer einzigen pſychologiſchen Quelle. Als dieſe gilt ihm die ſympathiſche Einfühlung oder kurz die Sympathie. „Aller äſthetiſcher Genuß liegt ſchließlich einzig und allein in der Sympathie begründet." Unter Sympathie aber verſteht er die „poſitive Anteilnahme" an einem in ſich ſelbſt wertvollen Inhalte. Das poſitiv Wertvolle aber iſt immer ſchließlich ein Gutes. Folglich wurzelt alles Äſthetiſche in ethiſch teilnehmenden Gefühlen.[2]) Von den neueſten Äſthetikern iſt auch Jonas Cohn hier zu erwähnen. Er leitet alle Eigenſchaften des Äſthetiſchen aus dem „rein intenſiven Nacherleben" her.[3]) Ähnlich ſieht Heinrich von Stein das Weſen des Äſthetiſchen in der Fülle der inneren Tätigkeit, in dem „vollen Lebensgefühl".[4]) Ferner ſei Külpes gedacht: er findet das eigentümlich Äſthetiſche in der unbefangenen Hingebung an die Vorſtellungsinhalte als ſolche, rein nur nach ihrer bloßen Beſchaffenheit, ohne jedwede Rückſicht auf das Wirkliche.[5]) Wenn ich endlich Theodor Dahmen erwähne, ſo geſchieht dies nicht in dem Sinne, als ob in ihm zu den eben genannten Forſchern ein ebenbürtiger Vertreter der Äſthetik hinzuträte, ſondern weil die letzte Triebfeder der Einheitsäſthetik ſich bei ihm mit einer gewiſſen rückſichtsloſen Offenheit ausſpricht. Er ſagt: „Der Menſch verlangt auf allen Gebieten nach einheitlichen Erklärungen." „Der menſchliche Geiſt . . . . . ſträubt ſich energiſch gegen eine Vielheit von Erklärungsprinzipien." Darum dürfe auch in der Äſthetik nur ein einziges Erklärungsprinzip herrſchen.[6]) Dies heißt nach meiner Meinung, die

[1]) KARL GROOS, Einleitung in die Äſthetik. Gießen 1892. S. 84 ff.

[2]) THEODOR LIPPS, Raumäſthetik und geometriſch-optiſche Täuſchungen, S. 7. — Komik und Humor. Hamburg und Leipzig 1898. S. 209, 223 f., 227. — Dritter äſthetiſcher Litteraturbericht. Im Archiv für ſyſtematiſche Philoſophie. Bd. 5, S. 101. — Äſthetiſche Einfühlung. In der Zeitſchrift für Pſychologie und Phyſiologie der Sinnesorgane. Bd. 22, S. 417, 433 f.

[3]) JONAS COHN, Allgemeine Äſthetik, S. 23 ff., 65 ff., 74 f.

[4]) HEINRICH VON STEIN, Vorleſungen über Äſthetik, S. 4, 9 und ſonſt.

[5]) OSWALD KÜLPE, Über den aſſoziativen Faktor des äſthetiſchen Eindrucks, a. a. O., S. 155 ff.

[6]) THEODOR DAHMEN, Die Theorie des Schönen. Leipzig 1903. S. 15.

Äſthetik auf gut ſpekulative Weiſe von vornherein unter die Tyrannei eines aprioriſtiſchen Grundſatzes ſtellen.

Übrigens auch in der älteren Äſthetik iſt, ſoweit ſie überhaupt auf pſychologiſche Quellen eingeht, das Beſtreben vorherrſchend, das Äſthetiſche aus einer einzigen Quelle herzuleiten. Ich weiſe etwa nur auf Kant hin, der das Schöne aus dem freien Zuſammenſpiel von Verſtand und Einbildungskraft herleitet, und auf Herbart, der (ähnlich wie gegenwärtig Külpe) das Äſthetiſche dort entſpringen läßt, wo die bloße Vorſtellung, das „Was" an ihr, „ohne alle Rückſicht auf ihre Realität", Beifall erweckt.[1])

Soll ich Schriften aus den letzten Jahrzehnten nennen, in denen die Richtung auf Hervorhebung der zuſammengeſetzten, vielſeitigen Natur des Äſthetiſchen vertreten iſt, ſo iſt vor allem auf Fechner hinzuweiſen. Das dritte Kapitel des erſten Bandes ſeiner Vorſchule iſt unſerer Frage gewidmet. Nach Fechners Überzeugung gibt es eine große Anzahl äſthetiſcher Geſetze. Außer denen, die er nennt, glaubt er, daß es „wohl noch andere" geben könne. Er iſt nun zwar nicht etwa der Meinung, daß dieſe Geſetze letzten Endes ein bloßes Aggregat bilden; vielmehr ſieht er in der „ſyſtematiſchen" Abhandlung der Geſamtheit der Geſetze das Ziel der Äſthetik. Aber er will ja eben nur eine „Vorſchule" der Äſthetik geben und verzichtet daher auf jene abſchließende Aufgabe. Auch hält er nicht für ausgeſchloſſen, daß es ein allgemeinſtes Geſetz des Gefallens und Mißfallens geben könne, aus dem dann die Fülle der äſthetiſchen Geſetze abzuleiten wäre. Aber für jetzt ſei ein ſolches etwa beſtehendes allgemeinſtes Geſetz noch in völliges Dunkel gehüllt.

Hier liegt ſonach das völlige Widerſpiel jenes einſeitigen Einheitseifers vor. Mag auch bei Fechner das Reich des Äſthetiſchen viel zu ſehr als ein unorganiſches Gefüge, als eine man weiß nicht wie zuſammengeratene Häufung von Geſetzen erſcheinen, ſo kann doch das Beſtreben Fechners, das Äſthetiſche in ſeiner Vielſeitigkeit, in der Mehrheit ſeiner relativ unabhängigen Geſetze zur Geltung zu bringen, kaum warm genug anerkannt werden.[2])

Außerdem iſt hier mit Nachdruck Diltheys inhaltsvolle und eindringende Arbeit über die Einbildungskraft des Dichters zu nennen. Auch in der Poetik von Roetteken iſt der Blick vorzugsweiſe und

[1]) HERBART, Lehrbuch zur Einleitung in die Philoſophie, § 8 und 86. Allgemeine praktiſche Philoſophie: in der Einleitung.

[2]) FECHNER, Vorſchule der Äſthetik, Bd. 1, S. 42 ff.

ſogar auf Koſten der durchgreifenden Gemeinſamkeiten auf die mannigfaltigen Möglichkeiten der äſthetiſchen Haltung gerichtet. Hervorhebenswert ſind auch Obermanns Grundlinien einer pſychologiſchen Äſthetik. In wohldurchdachter Weiſe geht er den elementaren Gefühlen nach, aus denen ſich der äſthetiſche Eindruck zuſammenſetzt.[1])

Auch in den zuletzt genannten drei Schriften tritt das Bedürfnis, das Äſthetiſche als ein in ſich geſchloſſenes, einheitliches Reich zu begreifen, vor dem entgegengeſetzten Streben zurück. Meine Abſicht iſt, beide Richtungen zu vereinigen. Die Vielſeitigkeit und Verwickeltheit des Äſthetiſchen erſcheint in meiner Auffaſſung bis zu dem Grade geſteigert, daß es mehrere relativ unabhängige ſeeliſche Urſprünge des Äſthetiſchen oder — von anderer Seite her ausgedrückt — mehrere einander nebengeordnete äſthetiſche Grundnormen gibt. Zugleich aber ſoll das Äſthetiſche, nach ſeinem Zweck und Wert, nach ſeiner menſchlichen Bedeutung betrachtet, eine ſtrenge innere Einheit bilden. Trotz ſeiner Urſprungsmannigfaltigkeit iſt es doch ein menſchlich einheitliches Gebilde.

[1]) J. OBERMANN, Grundlinien einer pſychologiſchen Äſthetik. In dem Jahresbericht des k. k. Staatsgymnaſiums im zweiten Bezirk von Wien für das Schuljahr 1896/7.

Zweites Kapitel.

Erste ästhetische Grundnorm in psychologischer Bezeichnung: das gefühlserfüllte Anschauen.

Das gefühlserfüllte Anschauen: eine ästhetische Norm.

1. In der Beschreibung und Zergliederung des ästhetischen Verhaltens trat kein anderer Zug so deutlich hervor wie die Einfühlung, die Verschmelzung des Gefühlsgehaltes mit der Anschauung. In dieser Einheit von Fühlen und Schauen darf man nun zugleich eine der grundlegenden ästhetischen Normen erblicken. Soll die eigentümlich ästhetische Befriedigungsweise zu stande kommen, so muß neben anderem auch die Bedingung, die man als gefühlserfülltes Anschauen bezeichnen darf, erfüllt werden. Das gefühlsbeseelte Anschauen ist Erfordernis für das ästhetische Verhalten. Es ist meine nächste Aufgabe, auseinanderzulegen, was in diesem Erfordernis alles gesagt ist.

Lebendigkeit des Anschauens und Fühlens.

2. Erstlich ist jedes der beiden Glieder in der Einheit des gefühlvollen Anschauens als stark betont, als in besonderer Lebendigkeit vorhanden anzusehen. Das zerstreute, müde, unlustige Schauen ist, mag es sich um Sehen oder Hören oder Phantasiesinnlichkeit handeln, dem ästhetischen Betrachten ungünstig. Es ist im ersten Kapitel des zweiten Abschnittes auseinandergesetzt, daß sich das ästhetische Schauen durch geschärfte Aufmerksamkeit, sinnliche Frische und hingebendes Verlangen auszeichnet (S. 88 ff).

Aber auch die Gefühlsseite ist mit Betonung gesagt. Natürlich fällt, wenn wir die ästhetischen Gefühle mit dem unser persönliches Wohl und Wehe betreffenden Gefühlen vergleichen, der Vergleich zu Ungunsten der ästhetischen Gefühle aus. Wo uns die Wirklichkeit fördert und hemmt, schmeichelt und verführt, drückt und stößt, dort entspringen Gefühle von einem Naturton und einer Lebenseindringlichkeit, wie sie den ästhetischen Gefühlen, soweit sie wenigstens gegenständlicher und teilnehmender Art sind, durchschnittlich nicht zukommt.

Man vergleiche etwa die wirklich erlebten Liebesgefühle mit den beim Hören einer Liebestragödie empfundenen. Ganz anders dagegen fällt die Vergleichung aus, wenn wir von den als unſer perſönliches Schickſal erlebten Gefühlen abſehen und lediglich die Einfühlung im wirklichen Leben mit der äſthetiſchen Einfühlung vergleichen. Wie verhält ſich der Lebendigkeit nach das Einfühlen in wirkliche Gegenſtände zu dem in äſthetiſche? Hierbei iſt natürlich auch von der Einfühlung in wirkliche Gegenſtände alles in Abzug zu bringen, was auf Rechnung deſſen kommt, daß unſere perſönlichen Intereſſen und Schickſale davon berührt werden. Dieſe allerperſönlichſte Seite des Einfühlens und die hiervon ausgehende Kraft des Aufregens und Feſſelns iſt bei ſeite zu ſetzen. Erſt ſo wird die Vergleichung angemeſſener und gerechter Art.

Wir üben im gewöhnlichen Leben beſtändig gegenüber den Perſonen, die uns umgeben und begegnen, Einfühlung aus. Der ganze menſchliche Verkehr iſt voll von Mitfühlen, Nachfühlen, Eingehen in die Seelenzuſtände des anderen, oder wie man ſich ſonſt ausdrücken mag. Vergleichen wir nun dieſe Einfühlungen des gewöhnlichen Lebens unter dem bezeichneten Geſichtswinkel mit dem äſthetiſchen Einfühlen, ſo ſpringt in die Augen, um wieviel lebendiger und kraftvoller im Durchſchnitt die Quelle des äſthetiſchen Einfühlens fließt. Was wir im äſthetiſchen Einfühlen an gegenſtändlichen und teilnehmenden Gefühlen aufbieten, iſt — immer unter Vorausſetzung jenes Abzugs — im Durchſchnitt unvollſtändiger, oberflächlicher, lahmer als im äſthetiſchen Verhalten. Ich habe dies ſchon im elften Kapitel des vorigen Abſchnittes auseinandergeſetzt (S. 217 ff.). Ich zeigte dort, wie lückenhaft, matt und kümmerlich das gewöhnliche Einfühlen in der Regel vor ſich geht, und wie ſehr beſonders allerhand begriffliches Wiſſen dieſes Einfühlen beeinträchtigt. So iſt alſo in dem gefühlsbeſeelten Anſchauen nicht nur das ſinnliche, ſondern auch das gefühlsmäßige Glied in einem beſonderen Lebendigkeitsgrade vorhanden.

Faßt man die zuſtändlichen Gefühle für ſich beſonders ins Auge, ſo fällt die Vergleichung noch viel günſtiger aus. Denn hier kann man ſie ohne jene gerechte und billige Einſchränkung vornehmen, und ſie läßt doch die zuſtändlichen Gefühle als fähig, den Wettſtreit auszuhalten, erſcheinen. Das Entzücken und die Erquickung, die Erlöſung und Erſchütterung, die von der Kunſt ausgehen, können ſich mit allen derartigen Gefühlen, wo auch immer ſie außerhalb der Kunſt vorkommen mögen, an Kraft der Innerlichkeit durchaus meſſen; ja

es gibt nicht wenig Menſchen, bei denen ſie in dieſer Hinſicht weitaus obenan ſtehen.

Man hat öfters die Natur des Äſthetiſchen oder doch einzelner Weiſen des äſthetiſchen Genießens auf die geſteigerte Gefühlslebendigkeit zurückgeführt. Beſonders oft hat man den Genuß am Tragiſchen aus dieſer Quelle abgeleitet. Schon Dubos hat das Vergnügen der Seele an ſtarken Erregungen als Kern dieſes Genuſſes betrachtet. Hierher gehört es auch, wenn Nicolai, Mendelssohn und Leſſing den Grund für das Vergnügen am Tragiſchen in den Affekten als Affekten ſuchten. Was eine Seite am äſthetiſchen Genuß bildet, erſcheint hier in gewaltig übertriebener Weiſe als das Ganze. Auch Heinrich von Stein iſt hier zu erwähnen. Er erblickt in der Fülle der inneren Tätigkeit, in dem „Andringen von Lebenstätigkeit" das eigentümlich Äſthetiſche. In dem Kapitel, wo ich die verſchiedenen Arten der Luſt aufzählte, aus denen ſich der äſthetiſche Genuß zuſammenſetzt, habe ich auch die „Luſt der Gefühlslebendigkeit" gebührend gewürdigt und dort auch die Belegſtellen aus den ſoeben erwähnten Schriftſtellern angeführt (S. 352 f.).

Gefühlsmäßigkeit der Vorſtellungen.

3. Ich fahre in der Angabe deſſen fort, was in der Norm des gefühlsbeſeelten Anſchauens enthalten iſt. Wenn das Anſchauen als gefühlsbeſeeltes bezeichnet iſt, ſo iſt damit auch die ganze Maſſe von Vorſtellungen gemeint, die der Anſchauung zugleich mit den Gefühlen eingeſchmolzen werden. Und ſie dürfen durch den Ausdruck „gefühlsbeſeelt" mit bezeichnet werden, weil das Gefühl der überragende und gleichſam Ausſehen und Gepräge verleihende Beſtandteil iſt. Das iſt nun eben die Forderung, die ich als in der erſten Grundnorm mitenthalten jetzt hervorheben wollte: die Vorſtellungen ſollen derart mit Gefühlen verbunden ſein, daß ſie für das Bewußtſein nicht als ſolche hervortreten, ſondern von Gefühlen überwogen und gleichſam verdeckt werden. Die ganze Maſſe von Gefühlen und Vorſtellungen ſoll unſerem Bewußtſein den Eindruck lediglich der Gefühlsmäßigkeit machen. Dies wenigſtens iſt das Ideal, dem ſich die äſthetiſchen Eindrücke nach Maßgabe der Bedingungen, die die verſchiedenen äſthetiſchen Gebiete in ſich tragen, mehr oder weniger annähern. Im achten Kapitel des zweiten Abſchnittes war ausführlich hiervon die Rede (S. 167 ff.).

Der Künſtler iſt beſtrebt, die Vorſtellungen, die durch ſeinen Stoff nötig werden, derart in einen ſtarken und womöglich ununterbrochenen Gefühlsverlauf gleichſam einzubetten, daß ſie dem betrach-

tenden und genießenden Bewußtſein ſich nicht für ſich ſelbſt, in ihrer unterſchiedenen Beſonderheit, aufdrängen, ſondern von dem Gefühlsſtrome als nicht für ſich bemerkbarer Beſtandteil mitgenommen werden. Ich will dieſe in der erſten Grundnorm beſchloſſen liegende Unternorm kurz als die Gefühlsmäßigkeit der Vorſtellungen bezeichnen.[1])

Beweis an der Dichtkunſt vorzunehmen.

Soll bewieſen werden, daß die Künſtler in der Tat bei ihrem Schaffen möglichſte Gefühlsmäßigkeit der Vorſtellungen erſtreben, ſo wird man ſich am zweckmäßigſten an die Dichtkunſt halten. Denn die Dichtkunſt hat es entſchieden hierin bei weitem am ſchwerſten. Das Wort für ſich ruft in der Regel zunächſt eine Vorſtellung hervor; ſelbſt Wörter, welche Gemütsbewegungen u. dgl. bezeichnen, geben häufig, ja meiſtens (vgl. S. 169 f.) nur zu den Vorſtellungen von dieſen Gemütsbewegungen Anlaß. Der Dichter arbeitet alſo in einem Stoffe, der der Gefühlsmäßigkeit der Vorſtellungen keineswegs entgegenkommt. Wenn ſich daher ergeben ſollte, daß der Dichter die Wörter derart wählt, zuſammenfügt, bearbeitet, daß ſie, ihrer urſprünglichen Neigung auf Erweckung von Vorſtellungen zum Trotz, vielmehr überwiegend gefühlsmäßige Vorgänge erwecken, ſo wird jene Unternorm für die ganze Kunſt als erwieſen gelten können.

Der Dichter vermeidet gefühlsleere Wörter.

4. Schon die allbekannte Tatſache gehört hierher, daß es eine Menge von Wörtern und Wendungen gibt, die in der Dichtung darum nicht angewandt zu werden pflegen, weil ſie in dem Bewußtſein des Hörenden oder Leſenden begrifflich abgeſchwächte, logiſch verdünnte Vorſtellungen erwecken. Man denke an Wörter wie Beziehung, Verhältnis, Hinſicht, Beſchaffenheit, Beſtandteil, in Betracht ziehen, berückſichtigen, ſtattfinden, vorhanden ſein, betreffen, entſprechen, zukommen, bezeichnen, auseinanderſetzen, beanſpruchen, begrifflich, unwahrſcheinlich, weſentlich, derartig, nichtsdeſtoweniger, unbeſchadet, gewiſſermaßen, ſelbſtverſtändlich, nämlich u. ſ. w. Eine je dichteriſchere, gehobenere Sprache ein Gegenſtand fordert, um ſo unerträglicher ſind dieſe Ausdrücke. Der Dichter wird ſie etwa nur anwenden, wo im Roman Erklärungen, Auseinanderſetzungen gegeben werden ſollen, alſo an Stellen von ſtark vermindertem dichteriſchen Charakter. Selbſtverſtändlich braucht der Dramatiker kein Bedenken zu tragen, ſolche kahle und dünne Ausdrücke Perſonen, für die ſie charakteriſtiſch ſind,

[1]) Unter den ſpekulativen Äſthetikern zielt SCHLEIERMACHER ungefähr auf dasſelbe, wenn er das „unmittelbare Selbſtbewußtſein“ als den Ort der Kunſt bezeichnet (Vorleſungen über die Äſthetik, S. 67 ff.).

etwa Gelehrten, Schulmeiſtern, Gouvernanten, in den Mund zu legen. Hier werden ſie durch die Zwecke der Charakteriſierung gefordert. Von dieſem Falle dürfen wir daher hier völlig abſehen.

Nun iſt es kein Zweifel, daß das Undichteriſche ſolcher Wörter und Wendungen zu einem Teile darin ſeinen Grund hat, daß ſie anſchauungsarm ſind und der Phantaſie keine Anregung geben. Allein dieſe Seite an ihnen geht uns hier nicht an. Uns intereſſiert hier nur der andere Grund, der ſolche Wörter und Wendungen zu undichteriſchen macht. Und dieſer liegt darin, daß ſie ohne Beziehung zum Gefühlsleben ſind. Wenn wir ſolche Wörter und Wendungen hören oder leſen, ſo werden wir zu gewiſſen Beziehungen und Verknüpfungen, zum Herausheben der logiſchen Seite an verſchiedenen Vorgängen, nicht aber zu irgendwelchen Gemütsbewegungen oder inneren Erlebniſſen veranlaßt.

Der gute Dichter wählt und ſetzt unwillkürlich ſeine Worte ſo, daß ihren fortlaufenden Bedeutungen nicht nur Vorſtellungen, ſondern zugleich innere Erlebniſſe, Erregungen, Gefühlsbewegungen entſprechen. Wenn wir uns an die Darlegungen des achten Kapitels im zweiten Abſchnitt zurückerinnern, ſo darf ich ſagen: der gute Dichter wird ſeine Worte ſo wählen und ſetzen, daß ſie unter die dort genannten beiden erſten Typen (den Typus des Sowohl-Alsauch und den Typus der fehlenden Vorſtellung) fallen (S. 167 ff.). Es ſollen nach Möglichkeit ſolche Wörter vermieden werden, denen nur Bedeutungsvorſtellungen entſprechen, vielmehr ſollen ſich mit den gewählten Wörtern entweder ein Zuſammen von Bedeutungsvorſtellungen und Bedeutungsgefühlen oder nur Bedeutungsgefühle verknüpfen. Selbſtverſtändlich iſt dies nicht ſo zu verſtehen, daß jedes einzelne Wort ſein beſonderes Bedeutungsgefühl haben ſolle. Auch der Lyriker kann ohne ſolche Wörter wie iſt, hat, zu, um, von, in, durch, ohne, wenn, als u. dgl. nicht auskommen. Solchen Wörtern entſpricht natürlich kein beſonderes inneres Erleben; wir werden durch ſie lediglich zu gewiſſen logiſchen Bewußtſeinsſtellungen angeregt. Nicht alſo dies iſt gemeint, daß jedem einzelnen Wort ein Gefühlserlebnis antworten ſolle, ſondern nur daß dem Verlauf der Bedeutungsvorſtellungen ein nicht fühlbar unterbrochener Verlauf von Gefühlserlebniſſen zugeordnet ſein ſolle. Mögen auch in der Wortfolge viele Wörter eingeſtreut ſein, die für ſich ohne Gefühlswert ſind, ſo ſchadet dies doch nichts, ſobald nur der Gefühlsſtrom derart im Zuge iſt, daß er die eingeſtreuten bloß logiſchen Vorſtellungswerte gleichſam mitnimmt

und nicht für ſich hervortreten läßt. Wenn freilich eine längere Folge von Worten gefühlskahl iſt, ſo liegt die Sache mißlicher. Wir haben dann den Typus der gefühlskahlen Vorſtellung (S. 170 ff.). Doch ſelbſt in dieſem ungünſtigen Falle läßt ſich, ſo ſahen wir, auf Umwegen die Gefühlskahlheit unbemerkt machen (S. 174 ff.). Es kommt nur auf das Können des Dichters an.

Gefühlsverähnlichung der Vorſtellungen.

Soll es dem Dichter gelingen, den Worten nicht bloß Vorſtellungen, ſondern ein Erleben entſprechen zu laſſen, ſo wird er beſonders einer Bedingung genügen müſſen. Werden die Worte ſo geſetzt, daß man darin die Abſicht des Dichters auf möglichſte logiſche Bearbeitung und möglichſte begriffliche Vervollkommnung der den Worten entſprechenden Vorſtellungen deutlich merkt, ſo werden die Vorſtellungen nur ſchwer und ſpärlich von Gefühlen begleitet ſein. Wo die Wahl und Anordnung der Worte ausſchließlich oder doch hauptſächlich durch das Beſtreben beſtimmt iſt, daß die Vorſtellungen den ſtrengen und genauen Forderungen des Denkens entſprechen mögen, daß alſo alles logiſch Ungeklärte entfernt, jede Dunkelheit durch Zergliederung gelichtet, jede Behauptung ordnungsmäßig begründet, abgeleitet und eingeſchränkt, jede Vorſtellung nach ihren Merkmalen nnd Beziehungen verdeutlicht werde: dort kann Gefühl und Erleben nicht gedeihen. Der Dichter muß die große Kunſt verſtehen, die Vorſtellungen bei all ihrer Beſtimmtheit und Entſchiedenheit doch bis zu gewiſſem Grade den Charakter der Gefühle annehmen zu laſſen. Richard Wagner ſpricht mit Recht von einer Gefühlswerdung des Verſtandes.[1]) Es wäre verkehrt, die Vorſtellungen in allen Teilen und Beziehungen ſcharf zu umreißen und auseinanderzulegen, ſie nach allen Seiten logiſch zu verknüpfen, ſie mit allen Begründungen und Einſchränkungen, Vermittelungen und Übergängen auszuſtatten; ſondern es kommt darauf an, ſie bei aller relativen Beſtimmtheit und Feſtigkeit dennoch als der Zucht des Logiſchen entrückte Gebilde erſcheinen zu laſſen, als Gebilde, die ſich nicht peinlich nach den Formen der Logik zu richten haben, ſondern ſich freier und leichter bewegen. Der Dichter muß den Vorſtellungen reichlich viel von der Unanalyſiertheit und dunklen Ganzheit, von dem Lockeren, Zufälligen, Unvermittelten, Abgekürzten, Springenden, Überraſchenden der Gefühle geben. Nur wenn die Bedeutungsvorſtellungen ein gutes Teil ſolcher verhältnis-

[1]) Richard Wagner, Geſammelte Schriften und Dichtungen. 2. Aufl. Bd. 4, S. 78 (im zweiten Teil von „Oper und Drama").

mäßiger Unlogik empfangen haben, wird es leicht geſchehen, daß ſich ihnen ein entſprechendes inneres Erleben kräftig und reichlich zugeſellt. Die Vorſtellungen haben dann eben ſelbſt einen den Gefühlen angenäherten Charakter angenommen. Wenn man ſich etwa die langen Auseinanderſetzungen in Gutzkows Zauberer von Rom oder die zuweilen allzu genauen Charakteranalyſen bei den Analytikern unter unſeren modernen Romandichtern, z. B. bei Bourget, vergegenwärtigt, ſo ſind dies Fälle, wo die Vorſtellungen ihres allzu logiſchen Charakters wegen das Entſpringen der entſprechenden Gefühle verhindern. Man denke dagegen etwa an Werthers Leiden, an Gogols Taras Bulba, an Lotis Mon frère Yves, an Lagerlöfs Gösta Berling, ſo hat man Beiſpiele von Erzählungen, wo die Worte ſo gewählt und geſetzt ſind, daß mit den Vorſtellungen zugleich ein ſie überwiegendes inneres Erleben hervorgerufen wird. Gefühlsverähnlichung wurde ſchon früher (S. 178 ff.) als Bedingung für die Gefühlsherrſchaft im äſthetiſchen Eindruck behandelt.

Bedingungen für die Gefühlsherrſchaft in der Lyrik.

5. Beſonders in der Lyrik wird es deutlich, wie ſehr die Dichter auf Worte mit ſtarkem und reichem Gefühlswert bedacht ſind. Und um ſo mehr tritt dieſes Streben hervor, in je höherem Grade das eigentümlich Dichteriſche entwickelt und verdichtet iſt. In Dithyramben, Hymnen und Oden kann man daher die vom Dichter angewandten Mittel, um dem Ausdruck möglichſt ſtarken und reichen Gefühlswert zu geben, beſonders gut beobachten. Man denke an Goethes Hymnen, an Klopſtocks und Hölderlins Oden. Aber auch das kunſtlos volkstümliche ſangbare Lied, wie auch das kunſtreich geſetzte Lied höheren Stils kann jene Mittel deutlich zeigen. Man kann ſich zu dieſem Zweck an des Knaben Wunderhorn, an Heine, Uhland, Mörike halten. Auch die kernhaft intuitive Spruchdichtung — wie ſie etwa Goethe in den Zahmen Xenien und im Weſtöſtlichen Divan geübt hat — kann uns über die Mittel zur Steigerung des Gefühlswertes belehren. Übrigens iſt es nicht nötig, daß die für die Einſicht in dieſe Mittel beſonders geeignete Lyrik in Verſen gehalten ſei. Es gibt auch Gedichte in ungebundener Rede, die einen in hohem Grade geſteigerten Gefühlsausdruck aufweiſen. Man denke an Novalis Hymnen an die Nacht, an die zahlloſen hymnenartigen Stellen in Jean Pauls Dichtungen, an Nietzsches Zarathuſtra.

Hier iſt auch an die Gedankendichtung zu erinnern. Dieſe Art Dichtung macht es beſonders ſchwierig, den angewandten Wörtern ſtarken Gefühlswert zu geben. Dies aber ſchreckt die großen Dichter

nicht zurück, ſondern ſie ſind im Gegenteil mit allen Kräften beſtrebt, die Gedanken ſo zum Ausdruck zu bringen, daß ſie ſich dem Leſer als innere Erlebniſſe, als gefühlsmäßige Erregungen aufdrängen. Dieſes Beſtreben, die Gedanken in gefühlsmäßige Erlebniſſe, ſeien es ahnende Träume oder erhebende Aufſchwünge oder leidenſchaftliche Erſchütterungen, zu verwandeln, kann man an allen großen Gedankendichtern wahrnehmen, mag man an Empedokles oder manche Pſalmen, an Schillers Ideal und das Leben oder an Goethes Gedichte von der Kunſt denken.

Es iſt Aufgabe der Poetik, ausführlich die Mittel zu erörtern, deren ſich die Lyrik zu bedienen hat, um den ſprachlichen Ausdruck möglichſt ergiebig an Gefühlserweckung zu geſtalten. Hier kann nur darauf hingewieſen werden, daß es dabei nicht nur auf die einzelnen Wörter ankommt, ſondern auch auf die Art, ſie zu ſetzen, zu ordnen und überhaupt zu behandeln, alſo auf Wortfolge, Satzgliederung, Aneinanderreihung der Sätze, auf die Art ferner, wie die umgebenden Worte ein Wort in ſeinem Gefühlswert heben, ſchwächen oder abbiegen. Man nehme als Beiſpiel etwa Goethes Ganymed. Wir treffen hier kein einziges Haupt-, Tätigkeits- oder Eigenſchaftswort an, dem ein nur begrifflicher, logiſcher Vorſtellungsvorgang entſpräche. Und von verbindenden, überleitenden, logiſche Beziehungen ausdrückenden Wörtern findet ſich ſo gut wie gar nichts. Einmal kommt wohl „wie“ vor: doch bedeutet es den Anſatz zu einem Ausruf; und einmal „daß“: doch leitet es einen lebhaften Wunſch ein. Die Haupt-, Tätigkeits- und Eigenſchaftswörter haben ſämtlich entweder an ſich ſelbſt oder durch ihre Stellung ſtarken Gefühlswert. Ich ſetze beiſpielshalber die vorkommenden Tätigkeitswörter her: anglühen, drängen, in den Arm faſſen, am Buſen liegen, ſchmachten, kühlen, drein rufen, kommen, hinaufſtreben, abwärtsſchweben, ſich neigen, umfangen. Allen dieſen Wörtern antworten in dem hingebenden Leſer nicht nur Vorſtellungen, ſondern zugleich drängende, ſehnende Gefühle. Dazu nehme man den Bau der Sätze: ſie haben zum teil kein ausdrückliches Prädikat; die Wortfolge iſt frei und kühn; die Sätze ſind loſe, unwillkürlich, eingebungsartig aneinandergereiht. Kurz, Wortfolge und Sätze ſind ſo geſtaltet, wie ſich ſtark erregte Gefühle, die von aller logiſchen Anordnung, Zurechtlegung, Verarbeitung, Zuſpitzung und Verdünnung himmelweit entfernt bleiben, zwanglos ausdrücken.

Die Gefühlsherrſchaft in der

6. Aber auch für die erzählende Dichtkunſt gilt das Ideal, daß dem ſprachlichen Ausdruck ein womöglich durchgängiger ſtarker Ge-

erzählenden Dichtkunſt.

fühlsverlauf entſpreche. Wenn man Homer ſo weit über das Nibelungenlied ſtellt, ſo hat dies auch darin ſeinen Grund, daß das mittelhochdeutſche Epos eine große Maſſe gefühlsleerer Stellen aufweiſt. Oder wenn man Ovids Metamorphoſen und Faſten vergleicht, ſo wird man den höheren künſtleriſchen Wert jener Dichtung auch damit begründen, daß die Faſten eine Menge Stoff enthalten, den Ovid mehr geſchäftsmäßig abtut, ohne Freude behandelt und daher trocken und notizenhaft dem Leſer überliefert. So wird man auch die zahlreichen langen Stellen in Camoëns Luſiaden, in denen Könige, Kämpfe, Eroberungen, Ruhmestaten eintönig und faſt konventionell aufgezählt werden, ſchon wegen der mangelnden Gefühlswerte für wenig dichteriſch halten. Umgekehrt ragen Beovulf, Edda, ebenſo Byron und Mickiewicz in ihren Epen dadurch hervor, daß dieſe Dichter ſichtlich von dem — wenn auch unwillkürlichen — Streben erfüllt waren, durch ihre Worte zugleich mit den Vorſtellungen überwiegend ſtarke Gefühle zu erregen.

Der Natur der Sache nach hat der Roman es am ſchwierigſten, wenn er dem ſprachlichen Ausdruck durchweg Gefühlswert geben will. Der Typus der gefühlskahlen Vorſtellung legt ſich dem Dichter hier am leichteſten nahe. Um ſo erfreulicher iſt es, wahrzunehmen, daß in unſerer Zeit die wahren Künſtler dieſes Gebietes es ſich fühlbar angelegen ſein laſſen, in ihrer Darſtellung gefühlskahlen Stellen keinen Raum zu geben und überall Worte und Wendungen von eindringlichem Stimmungs-, Affekts-, Leidenſchaftswert zu wählen. Beſonders einerſeits träumeriſche, ſehnſüchtige, entſagende, weich peſſimiſtiſche, anderſeits ſchwüle, begehrliche, gefährliche ſinnliche Stimmungen ſind es, die in den künſtleriſch gehaltenen Romanen der Gegenwart für die Wortwahl entſcheidend ſind. Man denke etwa an die Goncourts, an Maupaſſant, Loti, Turgenjeff, Jacobſen oder an Selma Lagerlöf. Auch Zolas lange Beſchreibungen ſind ſichtlich von dem Beſtreben mitbeſtimmt, daß all die beſchriebenen Seiten an den Dingen uns den charakteriſtiſchen Stimmungswert der Dinge, ihren Gefühlsduft, ihr Atmen und Weben zu koſten geben mögen. So unerfreulich nach manchen Seiten ſolche Erſcheinungen wie Hermann Bahr und Jakob Waſſermann ſein mögen, ſo iſt doch nicht zu leugnen, daß auch an ihnen der Fortſchritt der modernen Erzählungskunſt, die alle trocken vorſtellungsmäßigen Ausdrücke möglichſt vermeiden will und überall nach ſtimmungsergiebigen, tief in die Seele hineinklingenden Worten ſucht, deutlich zu Tage tritt. Die älteren Erzähler waren hierin

im allgemeinen weit ſorgloſer. Dies gilt nicht nur von Erzählern wie Wieland, ſondern auch von Goethe (man denke an die Wanderjahre, aber auch an die Wahlverwandtſchaften), Tieck, Immermann: lange Strecken hindurch rinnt der Gefühlslauf nur ſpärlich und ſtockend; die Worte verſorgen den Leſer oft ziemliche Zeit hindurch faſt nur mit Vorſtellungen. Denkt man dagegen an Erzähler wie Gottfried Keller, Konrad Ferdinand Meyer, Fontane, Ebner-Eſchenbach, ſo iſt deutlich eine Steigerung des Gefühlswertes der ſprachlichen Ausdrücke wahrzunehmen. Von ihnen heben ſich nun wieder als ein weiterer Fortſchritt die intim ſtimmungsmäßigen Erzähler ab, die den Dingen ihren Seelenduft, ihren geheimnisvollen Genius oder Dämon ablauſchen und all die feinſten und verwickelteſten Begegnungen der Dinge mit den ſich nach ihnen ausſtreckenden Fühlfäden der Sinne und Seele ſprachlich wiedergeben möchten. Dies iſt die eigentlich moderne Art.

Gefühlsherrſchaft im Drama.

7. Ähnliches läßt ſich vom Drama ſagen. Das Drama hohen Stils war ſich ſeit jeher der Aufgabe bewußt, ſeine Perſonen ein tiefgreifendes Erleben ausſprechen und gleichgültige Worte ohne Gefühlsgehalt möglichſt vermeiden zu laſſen. Dies gilt von Äſchylos und dem indiſchen Drama wie von Calderon, Shakeſpeare oder Schiller. Und erfreulicherweiſe ſind die Dramatiker hohen Stils in der Gegenwart beſtrebt, den Gefühlsgehalt der Worte nach der Seite des Intimen zu ſteigern. Die Sprache ſoll die Stimmungen nach ihrer Eigentümlichkeit und Beſonderheit, nach ihren Färbungen und Biegungen und Schwebungen, nach der ganzen Art, wie ſich Leben in ihnen regt, zum Ausdruck bringen. Man nehme etwa Ibſens Rosmersholm, Klein Eyolf oder Wenn wir Toten erwachen: wie tönt da nicht hinter jedem Worte eine drangvolle Seelentiefe herauf! Und wer Hauptmanns Verſunkene Glocke, Armen Heinrich oder ſein Hirtenlied auf ſich wirken läßt, wird gleichfalls des Gefühlsnachdrucks inne werden, mit dem die Worte auf ihn wirken. Nennt man dagegen ſolche Namen wie d'Annunzio, Maeterlinck, Hofmannsthal, ſo ſteht uns die von den Modernen erſehnte ungeheure Gefühlsſteigerung des ſprachlichen Ausdrucks auch nach ihren zum Teil gefährlichen Seiten vor Augen. Vor allem aber ſind Richard Wagners Dichtungen nachdrücklich zu nennen: ſie ſtellen das kühne Unternehmen dar, den Wortausdruck durch gründliche Tilgung aller logiſch abgeblaßten, zum Trivialen abgenutzten Ausdrücke und durch Schaffung einer Sprache wurzelechten, naturvollen, kulturunberührten Erlebens zum unmittelbaren Gefühlsklang werden zu laſſen. Und auch theoretiſch

hat ſich Wagner mit erſtaunlicher Kraft auf die Frage geworfen, wie der Tondramatiker es anfangen müſſe, um ſeinen Worten den ſtärkſten, gedrängteſten Gefühlswert zu geben.[1])

Aber ſogar der naturaliſtiſche Stil iſt beſtrebt, die Sprache des Dramas ins Gefühlsmäßige zu erhöhen. Beſonders ſoll eine möglichſt individuelle Orts- und Zeitſtimmung erregt, die Luft, in der die Perſonen atmen, das Stück Erde, aus dem ſie entſprungen ſind, echt und urſprünglich zu Gefühl gebracht werden. Haben daher auch vielleicht die naturaliſtiſch gezeichneten Perſonen von ſich aus nicht viel von Gefühl und Stimmung in ihre Worte hineinzulegen, ſo ſetzt dieſe der Dichter doch ſo, daß uns aus ihnen der Stimmungsgenius des Ortes, des Lebenskreiſes, der Zeitverhältniſſe entgegentönt. In der Kunſt, die eigentümliche Umwelt ſtimmungsmäßig in die geſprochenen Worte hineinzuarbeiten, haben die modernen Dramatiker große Fortſchritte aufzuweiſen. Und auch der naturaliſtiſche Stil hat Teil hieran. Ich nenne etwa Hauptmanns Friedensfeſt, Halbes Jugend, Sudermanns Schmetterlingsſchlacht, Schnitzlers Liebelei, Hartlebens Sittliche Forderung.

Verallgemeinerung des Ergebniſſes auf alle Künſte.

8. Gemäß dieſen Darlegungen kann es nicht zweifelhaft ſein, daß die Dichter unwillkürlich das Bedürfnis fühlen, ihren Worten nicht bloß vorſtellungsmäßige Bedeutung zu geben, ſondern ſie derart mit Gefühlsgehalt auszufüllen, daß für das Bewußtſein des aufnehmenden Leſers oder Hörers das Gefühl das Ausſchlaggebende iſt. Wenn dies nun aber von der Dichtkunſt, alſo von der Kunſt gilt, in der die Vorſtellungen ſich am meiſten ſelbſtändig gebärden und ſich den Gefühlen gegenüber am ſprödeſten verhalten, ſo wird man dieſes Gefühlsübergewicht um ſo mehr von allen anderen Künſten annehmen dürfen. Alle Kunſt iſt, und zwar um ſo mehr, je mehr ſie ſich ihres vollen Weſens bewußt iſt, von dem Beſtreben getrieben, die Bedeutungsvorſtellungen für den Eindruck des betrachtenden Bewußtſeins gefühlsmäßig zu überwinden.

Natürlich iſt damit nicht geſagt, daß die Kunſt überall dieſes Ideal zu erreichen im ſtande iſt. Es gibt Hinderniſſe, die in der Natur der Sache, in der Art der darzuſtellenden Gegenſtände, in den Bedingungen einzelner Kunſtzweige liegen. In dem „Typus der gefühlskahlen Vorſtellung", der uns im achten Kapitel des vorigen Abſchnittes ausführlich beſchäftigt hat, faſſen ſich dieſe Hinderniſſe zuſammen. Zugleich habe ich an jener früheren Stelle gezeigt, daß der Dichtkunſt

[1]) RICHARD WAGNER im dritten Teil von Oper und Drama.

ſelbſt in dieſer ungünſtigen Lage Mittel zur Verfügung ſtehen, um die Gefühlskahlheit für das Bewußtſein des Hörers nicht hervortreten zu laſſen. Ich verweiſe hier auf die dortigen Ausführungen über die Zuſammenhangsgefühle und die Gefühle der künſtleriſchen Auffaſſung (S. 175 ff.). Es geht aus ihnen hervor, wie der Dichter ſelbſt dort, wo er Gegenſtände darzuſtellen hat, die an ſich für gegenſtändliche Gefühle unfruchtbar ſind, doch durch die Kunſt ſeiner Darſtellung bei dem Hörer den Eindruck eines wenig oder garnicht unterbrochenen Gefühlsablaufes hervorbringen kann.

Das Geheimnisvolle in allem Äſthetiſchen.

9. Mit dieſer Gefühlsherrſchaft in allem Äſthetiſchen iſt zugleich auch der Charakter des Geheimnisvollen und Unergründlichen gegeben. Vom Standpunkt des logiſch und begrifflich verfahrenden Menſchen aus iſt alles Äſthetiſche ein nicht völlig zu Bewältigendes, ein nicht durchaus zu Durchdringendes. Wenn überhaupt die Gefühle nicht reſtlos in Begriffe aufgelöſt, nicht zum Aufgehen in logiſche Akte gebracht werden können, ſo gilt dies ganz beſonders von den äſthetiſchen Gebilden, in denen ja doch das Gefühl in ſo geſteigerter und herrſchender Weiſe ſein Weſen ausbreitet. Für Verſtand und logiſches Begreifenwollen enthält jedes äſthetiſche Gebilde einen dunklen Überſchuß, eine unausſchöpfbare Tiefe, etwas Rätſelhaftes und Unausſprechbares. Dieſe zunächſt im Verhältnis zu Verſtand und Begriff entſtandene Erfahrung teilt ſich nun naturgemäß auch unſerem Gefühle mit. Wir fühlen beim Anblick und Genuß des Schönen unmittelbar, daß hier ein für das Begreifenwollen nicht völlig Durchdringliches vorliegt, daß zwiſchen den logiſchen Netzen, und ſeien ſie noch ſo fein geſponnen, und dem einfachſten äſthetiſchen Gebilde eine unüberbrückbare Kluft beſteht. Dieſe gefühlsmäßige Gewißheit des Überlogiſchen gibt jedem äſthetiſchen Gegenſtand, und ſei er von allem romantiſchen Stile noch ſo weit entfernt, etwas Geheimnisdunkles, etwas in unendliche Tiefe Weiſendes. Und ſo kann es denn geſchehen, daß dem Gefühl das Daſein des Äſthetiſchen zum unmittelbaren Erweiſe für das Beſtehen eines überlogiſchen Etwas im Weltgrunde, einer vernunftunfaßbaren Seite des Daſeins wird.

Es iſt bemerkenswert, daß ſich gerade bei Grillparzer, dieſem Dichter mit unerbittlich klarem Verſtande, ſo viele Ausſprüche über die unbegreifbare, allem Logiſchen unzugängliche Natur des Schönen finden.[1]) Auch der ſpekulativen deutſchen Äſthetiker iſt hier zu ge-

[1]) GRILLPARZER, Ausgabe in 20 Bänden. Bd. 15, S. 24, 29, 55, 62 und ſonſt.

denken: ſo ſehr ſie das Schöne reſtlos in die Idee einzufangen trachteten, ſo ſtanden doch gerade ſie nicht am wenigſten unter dem Eindruck des Unergründlichen in allem Schönen.

Teleologiſche Begründung der Gefühlsherrſchaft.

10. Der letzte Grund, warum im äſthetiſchen Betrachten die Vorſtellungen gefühlsmäßig überwunden werden müſſen, liegt nicht in den angeführten oder ähnlichen Tatſachen, ſondern kann nur durch eine teleologiſche Betrachtung gewonnen werden. Es iſt auf die menſchlichen Werte zu achten und demgemäß zu fragen, ob ein eigenartiger bedeutungsvoller menſchlicher Wert entſtünde, wenn mit dem Anſchauen ausſchließlich oder überwiegend gefühlskahle Vorſtellungen verſchmolzen würden. Die Antwort hierauf lautet entſchieden verneinend. Die Dinge mit Lebhaftigkeit und Friſche ſinnlich wahrnehmen und hiermit ihre Bedeutungsvorſtellungen verknüpfen: dies iſt etwas von dem gewöhnlichen Verhalten des Menſchen zu den Dingen nicht ſonderlich weit Abliegendes. Keinesfalls beſteht hierin ein neuer eigenartiger, geſchweige denn dem Sittlichen oder Wiſſenſchaftlichen als ebenbürtig an die Seite zu ſtellender Wert. Was dabei herauskäme, wäre ſozuſagen nichts Rechtes. Insbeſondere iſt zu erwägen: ohne jene Einbettung des Vorſtellungsverlaufes in Gefühle würde es natürlich auch nicht zu erheblichen Gefühlen der Teilnahme und der eigenen Zuſtändlichkeit kommen. Man muß Fauſt, Mephiſto, Gretchen in ſich erleben, wenn ſtarke Gefühle der Teilnahme für oder wider ſie und ſtarke zuſtändliche Erregungen (Erhebung, Erſchütterung, Erquickung u. dgl.) entſpringen ſollen. Wer die Worte, aus denen die Fauſtdichtung beſteht, nur mit ſolchen Vorſtellungen begleiten wollte, wie er ſie hat, wenn er dieſe Worte in einer Zeitungsnachricht oder einem wiſſenſchaftlichen Buche läſe, würde es auch nur zu einem ſpärlichen ſubjektiven Gefühlswiderhall in ſich bringen. Alſo auch in ſeinen weiteren Gefühlserfolgen würde dieſes bloß vorſtellungsmäßige Anſchauen der Welt mager und dünn verlaufen. Kurz, wenn das Vorſtellungsmäßige herrſchend bliebe, ſo hätte man es mit einer unintereſſanten, uncharakteriſtiſchen, wenig beſagenden Verhaltungsweiſe zu tun.

Ganz anders dagegen, wenn die Vorſtellungen für das Bewußtſein zurücktreten im Vergleich zu dem Erleben, das mit den Anſchauungen verſchmilzt. Da iſt Ausſicht vorhanden, daß ſich ein Verhalten entwickelt, das einen der großen menſchlichen Werte darſtellt. Sich der Welt mit kraftvollem Schauen und zugleich mit ſtark entwickeltem, unverdünntem Fühlen zuwenden: dies bedeutet eine Richtung des

menſchlichen Verhaltens, die weder in der wiſſenſchaftlichen, noch in der ſittlichen, noch in der religiöſen Betätigung zu tage tritt, ſondern ihnen gegenüber etwas Neues, Eigenartiges zu beſagen ſcheint. Die Verbindung von ſtarkem Schauen und mächtig ſtrömendem Fühlen gibt eine Paarung, von der man erwarten darf, daß ſie den fruchtbaren Boden für eine eigenartig wertvolle Stellung des Menſchen zur Welt darſtellt. Käme in dem zweiten Gliede nicht dem Fühlen, ſondern dem Vorſtellen das maßgebende Wort zu, ſo würde keine ſolche Erwartung gehegt werden können.

Fortſetzung der teleologiſchen Betrachtung mit Rückſicht auf die Verſchmelzung.

11. Noch einleuchtender wird dieſe Rechtfertigung, wenn man hinzunimmt, daß die Verbindung von Anſchauung und Gefühl gerade in der Form der Verſchmelzung geſchieht. Die Verſchmelzung nämlich kommt, wie uns längſt feſtſteht, zu den hier bisher zuſammenfaſſend hervorgehobenen Merkmalen der erſten äſthetiſchen Grundnorm als entſcheidender Zug hinzu. Das geſteigerte Anſchauen hat mit dem geſteigerten und die Vorſtellungsbeſtandteile überwiegenden Fühlen nicht äußerlich, in der Form der Nachbarſchaft und Aneinanderſchmiegung, ſondern in der Weiſe des intuitiven Ineinander, in der Weiſe der „Verſchmelzung“ zuſammenzutreten.

Faßt man nun eben dieſe Verſchmelzung ins Auge, ſo leuchtet beſonders ein, daß die erſte Grundnorm auf das Hervorgehen eines der großen menſchlichen Wertgebiete angelegt iſt. Denn auf ihrer Grundlage wird ſich eine Stellung des Menſchen zu Leben und Welt ergeben, die ſchauend im Fühlen und fühlend im Schauen iſt. Begriff und Wiſſen, Wollen und Handeln liegen ferne; das ganze Bewußtſein iſt auf die Einheit von Schauen und Gefühl gerichtet. Die beiden lebensvollſten Weiſen, die Welt aufzunehmen, fließen zuſammen: ſinnliche Friſche und gefühlsmäßiges Erleben ſchließen einen Bund und zudem den denkbar innigſten Bund. Die Welt geht hier ſonach nicht in verdünnter, verallgemeinerter Weiſe, unter Verluſt des Mannigfaltigen und Individuellen, in das Bewußtſein ein, wie in der Wiſſenſchaft. Die Welt iſt hier — für das Anſchauen nach ihrer Außenſeite, für das fühlende Erleben nach ihrer Innenſeite — in der Fülle und Kraft ihres individuellen Reichtums vorhanden. Auch findet, da das Bewußtſein eben ganz dem fühlenden Schauen hingegeben iſt, nicht jene Ablenkung des Intereſſes ſtatt, die mit allem Wollen und Handeln verknüpft iſt. Es werden ſich ungeſtört all die Seligkeiten entfalten können, die der Verſchmelzung von Schauen und Fühlen eigentümlich ſind. Und endlich wird dem hier entſpringenden Verhalten

auch gegenüber der religiöſen Betätigung ſeine Eigenart gewahrt ſein. Die Frömmigkeit hat ihren Kern nur in der Heimlichkeit des Innern. Die erſte äſthetiſche Grundnorm dagegen weiſt auf eine Betätigung hin, die beſtändig aus der Innerlichkeit des Fühlens heraus zur Luſt des Schauens übergeht. Das Seeleninnere erſchließt ſich zur Blüte der Sinnlichkeit. An ſpäteren Stellen werden ſich dieſe Erwägungen noch vertiefen.

Nicht alſo in pſychologiſchen Feſtſtellungen, ſondern nur in Überlegungen teleologiſcher Art kann die letzte Begründung dafür, daß gerade dieſe und keine anderen Normen als äſthetiſch zu gelten haben, gegeben werden. Nur im Hinblick auf die menſchlichen Werte läßt ſich rechtfertigen, daß das äſthetiſche Gebiet gerade ſo und nicht anders umgrenzt und beſtimmt wird.

Wie ich mich in den grundlegenden pſychologiſchen Betrachtungen den Pſychologen unter den modernen Äſthetikern nahe verwandt fühle, ſo bin ich mir in den normativen oder teleologiſchen Erwägungen der Verwandtſchaft mit Schiller und den ſpekulativen deutſchen Äſthetikern bewußt. Es ſteht mir in der Äſthetik das Ziel vor Augen, die moderne eindringend pſychologiſche Art mit der älteren durch Wertbegriffe beſtimmten Betrachtungsweiſe zu verbinden.

Norm und Individualität.

12. Es braucht kaum in Erinnerung gebracht zu werden, daß, wenn ſo die Einfühlung zu dem Anſehen einer Norm emporgehoben wurde, damit keineswegs die Einfühlung als etwas von allen Individuen in genau derſelben Form zu Leiſtendes hingeſtellt werden ſoll. Auch wenn ich Individuen vorausſetze, die auf der Höhe künſtleriſchen Verſtändniſſes ſtehen, ſo bleibt gegenüber demſelben Kunſtwerke doch ein recht großer Spielraum beſtehen, innerhalb deſſen ſich die Einfühlung verſchieben kann. Der eine vollzieht ſie mehr motoriſch, der andere mehr aſſoziativ; der eine mehr mit wirklichen, der andere mehr mit reproduzierten gegenſtändlichen Gefühlen; der eine mit ſtärkerem Überwiegen der Gefühle über die Vorſtellungen als der andere. Sodann aber iſt zu bedenken, daß insbeſondere die ſtimmungsſymboliſche Einfühlung auch rückſichtlich des Inhaltes der Stimmungen der Individualität einen recht weiten Spielraum läßt. Dasſelbe Tonſtück wird von verſchiedenen Perſonen, auch wenn ſie als künſtleriſch ausgereift gelten dürfen, doch oft mit recht abweichenden Stimmungen ausgefüllt. Und es wird häufig faſt unmöglich ſein, zu ſagen, welche dieſer Beſeelungen dem vorliegenden Werke am meiſten entſpricht. Man wird ſich dann damit begnügen müſſen, daß mehrere Beſeelungs-

weiſen in gewiſſem Grade möglich ſind. Würde uns der äſthetiſche Gegenſtand als ein fertiges Ding hingeſtellt, das von unſerem Geiſte nur abphotographiert würde, ſo gäbe es dergleichen individuelle Verſchiedenheiten nicht. So aber entſteht der äſthetiſche Gegenſtand erſt durch Befruchtung von unſerer Stimmung aus, und ſo nimmt er denn natürlich an all dem Schwankenden, Flüchtigen, individuell im hohen Grade Wechſelnden des Stimmungsbereiches teil.[1])

[1]) Auf das Entſpringen des Schönen aus der lebendigen Individualität hat SÉAILLES in intereſſanter Weiſe, freilich mehr dichteriſch als wiſſenſchaftlich, ſein Augenmerk gelenkt (Essai sur le génie dans l'art, 2. Aufl., Paris 1897; S. 104 f. und ſonſt).

Drittes Kapitel.

Erste ästhetische Grundnorm in gegenständlicher Bezeichnung: Einheit von Form und Gehalt.

Was unter Form zu verstehen ist.

1. Dem Anschauen entspricht auf gegenständlicher Seite die Form. Dabei verstehe ich unter Form dasjenige an dem Gegenstande, was sich an ihm dem sinnlichen oder dem phantasiemäßigen Anschauen darbietet. Es gehören also hierher nicht bloß die räumlichen Gestalten der Gegenstände, sondern auch ihre Farben, und ebenso die Töne. Und soweit die anderen Sinne ästhetisch von einigem Belang werden, sind natürlich auch Gerüche u. s. w. zur gegenständlichen Form zu rechnen. Und alle diese sinnlichen Seiten kommen nicht nur insofern in Betracht, als sie den wirklichen Dingen angehören (denn wir müssen auch an das Ästhetische der Dichtkunst und an das rein Phantasieästhetische denken), sondern auch insofern als sie an den Phantasiegegenständen vorhanden sind.

So ist also unter Form die für den ästhetischen Betrachter vorhandene Außenseite der Gegenstände, ihre Oberfläche und Grenze gegen die Sinnlichkeit hin, soweit diese ästhetisch in Frage kommt, zu verstehen. Form ist die Oberflächenerscheinung der Gegenstände.

Was unter Gehalt zu verstehen ist.

2. Dem sich mit dem Anschauen verschmelzenden Fühlen entspricht auf gegenständlicher Seite der Gehalt. So verstehe ich also unter Gehalt dasjenige an den Gegenständen, was von ihnen im ästhetischen Verhalten innerlich erlebt wird. Gehalt ist die erlebte Bedeutung der Gegenstände. Der Ausdruck „erlebt" darf angewandt werden; denn die Bedeutung des Gegenstandes wird im ästhetischen Verhalten — so verlangt es wenigstens das Ideal — nicht bloß vorstellungsmäßig, sondern weit lebensvoller vergegenwärtigt, nämlich so, daß die Vorstellungen von dem gefühlsmäßigen Erleben über-

wogen und ihm verähnlicht werden und daher für ſich nicht hervortreten. Wie ſich die Einfühlung in wirkliche und ſymboliſche ſchied, ſo iſt natürlich auch der äſthetiſche Gehalt teils wirklicher, eigentlicher, teils uneigentlicher, ſymboliſcher Art.

Illuſion der Einheit von Form und Gehalt.

3. So ergibt ſich denn ungezwungen, daß der Verſchmelzung von Gefühl und Anſchauung oder der Einfühlung auf gegenſtändlicher Seite die Einheit von Gehalt und Form entſpricht.

Es verſteht ſich nach der ganzen Haltung dieſer Unterſuchungen von ſelbſt, daß dieſe Einheit nicht in metaphyſiſcher, geſchweige denn in naturwiſſenſchaftlicher Bedeutung zu nehmen iſt. Man müßte von jedem geſunden Sinn verlaſſen ſein, wenn man behaupten wollte, daß etwa in der Oberfläche des Marmors wirklich der ſtille, hohe, keuſche Sinn der Göttin ſitze. Und auch gegenüber der wirklichen lebendigen Menſchengeſtalt wäre es verrückt, ſagen zu wollen, daß in der Oberfläche von Stirn, Naſe, Kinn, Hand Zorn, Güte, Nachſinnen wohne. Aber auch eine in weniger platter Weiſe verſtandene wirkliche Vermählung von Gehalt und Form will jene Formel nicht beſagen, ſondern ſie will nur ausdrücken, daß für den Betrachter der Eindruck oder Schein ſolcher Einheit beſteht. Indem der Betrachter gegenüber dem Gegenſtande ſich einfühlend verhält, macht ihm der Gegenſtand unwiderſtehlich den Eindruck, als ob in der Form der Gehalt zu Tage träte, als ob die ſinnliche Seite des Gegenſtandes voll Leben und Seele wäre. Dem Betrachter drängt ſich der Gegenſtand mit der Illuſion dieſer Einheit auf. Es war von dieſer Illuſion bereits in der Überſicht, die ich von den Illuſionsformen gab, die Rede (S. 310 f.).

So hat alſo dieſe gegenſtändlich ſcheinende Einheit lediglich einen ſubjektiven oder pſychologiſchen Sinn. Immerhin wäre es möglich, daß ſie einen metaphyſiſchen Hintergrund hätte. Es wäre möglich, ſo will ich ſagen, daß dieſe pſychologiſche Einheit eine Hindeutung auf eine metaphyſiſche Einheit enthielte. Doch dies wäre nicht mehr Wiedergabe des äſthetiſchen Eindrucks, ſondern metaphyſiſches Deuten desſelben. Es iſt hiermit alſo eine Frage berührt, die in die Metaphyſik der Äſthetik gehört.

Die deutſche ſpekulative Äſthetik ſieht freilich die Sache anders an. Wenn Hegel den ſchönen Gegenſtand als Einheit des Begriffs mit der individuellen Erſcheinung bezeichnet,[1]) ſo zielt dies zwar nach der Richtung der erſten Grundnorm. Allein für Hegel iſt dieſe Ein-

[1]) Hegel, Vorleſungen über die Äſthetik, 2. Aufl., Bd. 2, S. 130, 141 ff.

heit metaphyſiſcher Natur. In der ſinnlichen Erſcheinung (Marmor, Farbſtoff u. dgl.) iſt wirklich der Begriff gegenwärtig geworden. Der Begriff gilt ihm als objektiv geiſtige Macht, die in dem Kunſtwerk ſinnliche Geſtaltung gewinnt. So auch wenn Friedrich Viſcher das Schöne als die in einem Einzelnen vollkommen verwirklichte Idee oder als inhaltsvolle Erſcheinung verſteht,[1]) handelt es ſich für ihn ſelbſtverſtändlich um ein objektiv weſenhaftes Verhältnis. Und ähnlich iſt es auch bei Schelling, Schopenhauer u. ſ. w.; auch noch bei Hartmann.

Doppelte Bedeutung der Einheit von Form und Gehalt.

4. Bei genauerer Überlegung iſt mit der Formel „Einheit von Form und Gehalt" ein Doppeltes geſagt. Bei der Darlegung dieſer Doppelheit werde ich darauf verzichten, die gegenſtändliche Ausdrucksweiſe immer ins Pſychologiſche zu überſetzen. Die gegenſtändliche Ausdrucksweiſe iſt hierbei um vieles bequemer.

1. Das Äſthetiſche als formgewordener Gehalt.

Einmal liegt in jener Einheit, daß im äſthetiſchen Gegenſtand kein Gehalt vorkommt, der nicht ſinnlich geformt wäre. Der äſthetiſche Gegenſtand iſt durchweg und reſtlos formgewordener Gehalt, ſinnlich geſtaltetes Inneres, verleiblichte Seele. Ein Gehalt, der nur innerlich beſtünde, der ſich in Gefühl oder Vorſtellung zurückbehielte, oder der etwa neben ſeiner Verleiblichung ſich auch noch bloß innerlich, als Gefühl oder Vorſtellung, geltend machte, ſteht mit der erſten Grundnorm in Widerſpruch. Es iſt in allen Fällen ein äſthetiſcher Mangel, wenn zum äſthetiſchen Gegenſtand, und wäre es ſelbſt nur in nebenſächlicher Weiſe, Vorſtellungen oder Gefühle gehören, die nicht in Wahrnehmung oder Phantaſie ihre Verleiblichung gefunden haben. Der äſthetiſche Gegenſtand bietet uns nur inſofern Gehalt dar, als dieſer in Anſchauungs- oder Phantaſieform hineingearbeitet erſcheint.

Verſchiedene Beurteilung der Verletzung dieſer Forderung.

Allerdings wird man die Verletzung dieſer Forderung ſehr verſchieden zu beurteilen haben. Es kann der Fall ſo liegen, daß in einem beſtimmten Kunſtzweige als ſolchem bedeutende Schwierigkeiten und Hinderniſſe für die vollſtändige ſinnliche Ausgeſtaltung der Vorſtellungen und Gefühle enthalten ſind. Und es können dieſe Schwierigkeiten ſich noch durch die beſondere Natur des gerade vorliegenden Stoffes ſteigern. So ſtellt z. B. die Lyrik ſchon als ſolche der anſchaulichen Ausgeſtaltung der Gefühle verſchiedene Schwierigkeiten entgegen. Dazu kann dann kommen, daß durch einen beſtimmten

[1]) VISCHER, Äſthetik, § 13, § 30 und ſonſt.

lyriſchen Stoff dieſe Schwierigkeiten noch erhöht werden; wie dies etwa der Fall ſein kann, wenn der Dichter die Kämpfe zwiſchen verſchiedenen Gefühlen zum Ausdruck bringen will. In ſolchen Fällen braucht die Verletzung jener Forderung nicht als Störung, als künſtleriſche Sünde empfunden zu werden. Der Leſer ſteht eben von vornherein auf dem ſei es unwillkürlich gefühlsmäßigen, ſei es durch äſthetiſche Überlegung begründeten Standpunkte, daß an das Lyriſche rückſichtlich der Anſchaulichkeit nur ermäßigte und eingeſchränkte Forderungen zu ſtellen ſeien.

Ganz anders urteilen wir dort, wo der Mangel an Anſchaulichkeit nicht oder doch nicht bloß aus ſolchen Gründen herfließt, die ihn durch die Schwierigkeit der Natur des Kunſtzweiges oder des beſtimmten Stoffes rechtfertigen, ſondern wo er ganz oder doch teilweiſe dem Nichtkönnen des Künſtlers zur Laſt fällt. Gedichte z. B. wie „Herz, mein Herz, was ſoll das geben?“ oder „Edel ſei der Menſch, hilfreich und gut“ ragen nicht gerade durch ſinnliche Ausgeſtaltung der Gefühle und Vorſtellungen hervor; und doch fühlen wir dies nicht als Fehler, vielmehr bringen wir für dieſe Gedichte die für die Lyrik naturgemäß eintretende Ermäßigung der Anſchaulichkeitsforderung in Anſchlag. Wenn wir dagegen in Leſſings Gedichten leſen, ſo berührt uns ihre Anſchauungsarmut als empfindlicher Mangel. In ihrer Anſchauungskahlheit zeigt ſich uns das geringe lyriſche Können Leſſings. In dem fünften Kapitel dieſes Abſchnittes werden dieſe Fragen eingehender behandelt werden.

Vorſtellungsanhängſel.

Es iſt noch auf einen beſonderen Punkt zu achten, den die Forderung „formgewordener Gehalt“ in ſich ſchließt. Der Künſtler würde dieſer Forderung nicht völlig gerecht werden, wenn er ſein Kunſtwerk ſo einrichtete, daß man, um den Gehalt in ſeinem vollen Umfang kennen zu lernen, ſich an Vorſtellungen halten muß, die er uns neben und außer der ſinnlichen Geſtaltung des Kunſtwerkes gibt. In dieſem Falle iſt der Gehalt nicht derart eins mit der Form geworden, daß er für den Beſchauer nur als formgewordener vorhanden wäre. Vielmehr gehört dann zum äſthetiſchen Gegenſtande auch eine anſchauungsloſe Vorſtellungsmitteilung. Durch ſie empfängt man erſt die Gewißheit darüber, welch ein Gehalt in der Sinnenform zur Darſtellung gebracht ſei. So verhält es ſich z. B., wenn ein geſchichtliches Gemälde ſelbſt für den hochgebildeten Betrachter erſt durch Unterſchrift, Katalognotiz, beigefügte Erläuterung verſtändlich wird, oder wenn ein Gedicht, um verſtanden zu werden, beſtimmter Mitteilungen aus den

Lebensſchickſalen des Dichters bedarf. Im folgenden Kapitel werde ich auf dieſe Vorſtellungsanhängſel genauer und zugleich tiefer greifend zu ſprechen kommen.

2. Das Äſthetiſche als ausdrucksvolle Form.

5. Sodann aber iſt in der Einheitsforderung, die die erſte Grundnorm ausſpricht, noch ein zweites Verhältnis enthalten. In ihr liegt auch, daß im äſthetiſchen Gegenſtand die Form durchweg von Gehalt erfüllt iſt. Wie es — wenigſtens im Idealfall — keinen Gehalt gibt, der nicht zur Sinnenform herausgeſtaltet wäre, ſo gibt es auch keine Form, die nicht Ausdruck von Gehalt wäre. Wie der Gehalt für ſich nicht äſthetiſch wirkt, ſo iſt auch die Form für ſich ohne äſthetiſche Bedeutung. Der äſthetiſche Gegenſtand iſt einerſeits formgewordener Gehalt, anderſeits ebenſoſehr gehalterfüllte oder ausdrucksvolle Form. Durch jenes iſt der reine, anſchauungsloſe Gehalt, durch dieſes die reine, leere, inhaltsloſe Form aus dem Bereich des Äſthetiſchen ausgeſchloſſen. Der Gehalt wirkt erſt dadurch äſthetiſch, daß er in die Form aufgeht, ſich an ſie hingibt, in ſie hinaustritt, oder welches andere Bild ſonſt gebraucht werden mag. Und die Sinnenform wirkt erſt dadurch äſthetiſch, daß ſie Gehalt in ſich aufnimmt, Gehalt in ſich verkörpert, gehaltsbeſeelt zu uns ſpricht, oder welche andere bildliche Bezeichnung man ſonſt anwenden mag.

Durch dieſe zweite Forderung iſt ſomit geſagt, daß ſämtliche ſinnliche Seiten, aus denen die Form der äſthetiſchen Gegenſtände beſteht, immer erſt inſofern äſthetiſch wirken, als ſie in ihrer Sinnlichkeit etwas bedeuten, ein Inneres ausdrücken. Alle räumlichen Formen, alle Farben, alle Töne drücken, wofern ſie äſthetiſch wirken, immer und überall einen gewiſſen Sinn aus, ſprechen ſeelenvoll zu uns, mögen ſie an menſchlichen Geſtalten oder an untermenſchlichen Gebilden vorkommen. Man ſieht ſofort: hiermit iſt etwas Schwerwiegendes und Weittragendes geſagt. Die formale Äſthetik iſt hierdurch abgelehnt und die Gehaltsäſthetik als einſchränkungslos gültig erklärt.

Formaliſtiſche und Gehaltsäſthetik.

Die Streitfrage zwiſchen formaliſtiſcher und Gehaltsäſthetik entſcheidet ſich dort, wo dieſe zweite der beiden in der erſten äſthetiſchen Norm liegenden Forderungen zur Behandlung ſteht. Durch den formgewordenen Gehalt iſt die formaliſtiſche Äſthetik noch nicht in vollem Umfange abgewieſen, denn man kann anerkennen, daß jeder äſthetiſche Gehalt zur Form herausgeſtaltet ſein müſſe, und zugleich an der Anſicht feſthalten, daß neben dem formgewordenen Gehalt auch die reine, leere Form für ſich äſthetiſchen Wert beſitze. So führen denn

in der Tat manche Äſthetiker die äſthetiſche Wirkung auf zwei Faktoren zurück: auf den in der Form zu Tage tretenden Gehalt und auf die reine Form als ſolche. Erſt durch das Prinzip der ausdrucksvollen Form wird der formaliſtiſchen Äſthetik jede, auch eine eingeſchränkte Bedeutung entzogen. Gilt die Forderung: jede äſthetiſche Form ſoll ausdrucksvoll ſein, ſo gibt es eben keine rein ſchon durch ſich ſelbſt äſthetiſch wirkſame Form. Schon mit Rückſicht auf die Streitfrage zwiſchen formaliſtiſcher und Gehaltsäſthetik iſt es unerläßlich, daß wir uns mit der Forderung „keine Form ohne Ausdruck“ genau beſchäftigen. Das ſechſte Kapitel ſoll dieſer Streitfrage gewidmet ſein. Zunächſt wende ich mich der erſten Forderung „kein Gehalt ohne ſinnliche Geſtaltung“ zu.

Viertes Kapitel.

Der formgewordene Gehalt. Die Kunstzweige mit Vorstellungsüberschuss.

Wie diese Kunstzweige zu beurteilen sind.

1. Wenn man die Forderung des formgewordenen Gehaltes ausspricht, so darf man nicht vergessen, daß man ein Ideal hinstellt, dessen Verwirklichung ganz besonders mit Hindernissen, die aus der Natur einzelner Künste und Kunstzweige stammen, zu kämpfen hat. Es liegt nach zahlreichen Richtungen der Fall so, daß, wenn überhaupt gewisse Kunstzweige und Künste bestehen sollen, dies nur unter Einschränkung der Forderung vom sinnlich ausgestalteten Gehalt möglich ist. Es liegt also eine gewisse Unverträglichkeit gewisser Teile des Kunstgebietes mit der unbedingten Geltung jener Forderung vor. Es muß von jener Forderung ein gewisser Abzug gemacht werden, wenn es überhaupt diese bestimmten Gebiete der Kunst geben soll. Wir kommen also zur Anerkennung von Kunstgebieten, auf denen von vornherein nur von einer in gewissem Grade eingeschränkten Geltung jener Forderung die Rede sein kann.

An sich könnte die Tatsache dieser Reibung auch anders beurteilt werden. Man könnte sagen: wenn gewisse Kunstzweige nur möglich sind unter Verstoß gegen eine prinzipielle ästhetische Norm, so ist dies eben keine echte und rechte Kunst mehr, und die Künstler täten am besten, diese Art Kunst überhaupt nicht zu pflegen. Allein hierauf ist zu erwidern, daß es doch wohl darauf ankommt, ob der ästhetische Mangel, der durch jenen Verstoß entsteht, nicht überwogen werde durch ästhetische Vorzüge, die sich trotz jenes Verstoßes entwickeln können. Wäre dies der Fall (und es wird sich zeigen, daß es so ist), dann würde vielmehr folgendermaßen zu urteilen sein: jene Kunstzweige befriedigen die ästhetischen Bedürfnisse zwar nicht unbedingt und in jeder Hinsicht, aber doch in überwiegender Weise;

den aus jenem Verſtoß entſtehenden äſthetiſchen Mangel möge man um der überwiegenden äſthetiſchen Vorzüge willen ruhig hinnehmen. Die weiter folgenden Betrachtungen der in Frage kommenden Kunſtzweige werden zeigen, in wie hohem Grade dieſe Beurteilungsweiſe richtig iſt.

Von anderer Seite wiederum könnte vielleicht geſagt werden: wenn jene Forderung ſich wirklich mit gewiſſen Kunſtzweigen nicht verträgt, ſo folgt daraus, daß die Forderung die tatſächlichen Bedingungen nicht gehörig berückſichtigt und daher als überſpannt und haltlos aufzugeben iſt. Auch dieſe Folgerung geht daneben. Denn abgeſehen davon, daß ſich uns die erſte Grundnorm, deren eine „Hälfte" gewiſſermaßen doch jene Forderung iſt, in entſcheidender Weiſe gerechtfertigt hat, muß darauf hingewieſen werden, daß die in Frage ſtehenden Kunſtzweige ſelbſt, wie wir ſehen werden, darnach ſtreben, jener Forderung ſoviel als möglich gerecht zu werden. Werfen ſie auch durch ihr Daſein ſchon der vollen Erfüllung jener Forderung ein Hindernis entgegen, ſo möchten ſie doch anderſeits ihrer Erfüllung ſo nahe als möglich kommen. So zollen alſo auch ſie jener Forderung tatſächlich ihre Anerkennung.

Ungeſtaltbarer Vorſtellungsüberſchuß.

2. Was ich jetzt im allgemeinen angedeutet habe, kommt in zwei erheblich verſchiedenen Formen vor. In den Fällen der erſten Art will der Künſtler einem Gehalt ſinnliche Geſtaltung geben, der doch zu einem Teile in die ſeiner Kunſt zu Gebote ſtehende Veranſchaulichungsart nicht eingehen kann. Es beſteht an dem Gehalt ein Überſchuß, deſſen Verleiblichung über die Mittel der fraglichen Kunſt hinaus liegt, der alſo auch vom Betrachter aus der Form des Kunſtwerkes nicht herausgefühlt und herausgeſchaut werden kann. So muß denn der Künſtler darauf rechnen, daß dieſer Überſchuß an Gehalt dem Betrachter irgendwie zunächſt in der Weiſe der bloßen Vorſtellung und des bloßen Wiſſens zu teil werde und der Betrachter auf dieſem Umwege in die ſinnliche Form das hineinſchaue, was ſtreng genommen in ſie ſelbſt nicht hineingeſtaltet iſt. Es muß auf dieſen Fall genauer und anſchaulicher eingegangen werden, wenn ich auch freilich hier dieſen weitſchichtigen Gegenſtand nicht erſchöpfen kann. Ich würde ſonſt zu ſehr in die Äſthetik der einzelnen Künſte hineingeraten. — Die zweite Form, in der es zu einem gewiſſen Widerſtreit zwiſchen einer Kunſt und der Forderung des formgewordenen Gehaltes kommt, wird uns im folgenden Kapitel beſchäftigen.

Schranke der Darſtellbarkeit für die Malerei.

3. Ich faſſe zunächſt die bildenden Künſte ins Auge und frage, was ſie vom Innenleben des Menſchen mit ihren Mitteln zur unmittelbar anſchaulichen Darſtellung bringen können. Ohne Zweifel können die Eigenſchaften der Perſönlichkeit, mögen ſie mehr dem ſinnlichen oder dem geiſtigen Gebiete angehören, mehr das Vorſtellen oder Fühlen oder Wollen betreffen, von den bildenden Künſten mit eigenen Mitteln verleiblicht werden. Was ein beſtimmter Menſch nach Temperament, Charakter, Gemüt, Intelligenz bedeutet, kann vom Bildner, Maler, Zeichner ins Anſchauliche überſetzt werden. Man vergegenwärtige ſich ſolche Meiſter wie Holbein, Rembrandt, Hals, Velasquez, und man wird ſich ſagen, mit welcher mindeſtens gefühlsmäßigen Deutlichkeit aus ihren Bildniſſen das Weſen der dargeſtellten Perſonen zu uns ſpricht. Anders ſtellt ſich dagegen die Sache, wenn man die einzelnen beſtimmten Äußerungen des Bewußtſeins, wie ſie von Fall zu Fall, bedingt durch das Hier und Jetzt, durch die ganze äußere und innere Lage, entſpringen, auf ihre Darſtellbarkeit hin anſieht. Unmöglich freilich iſt es für die bildende Kunſt keineswegs, die einzelnen Akte des Wollens, Fühlens, auch des Vorſtellens in unzweideutiger Weiſe zu verleiblichen. Wenn man z. B. das bekannte Bild von Knaus betrachtet, auf dem aus der Tür eines Bauernhauſes, unter Vorantritt eines uralten, die ſteilen Stufen herabſteigenden Mannes, ein Sarg von zwei Männern herausgeſchafft wird und auf der Gaſſe neben den Stufen der Schulmeiſter mit der ſingenden Schuljugend und eine Anzahl teilnehmender Zuſchauer ſtehen, ſo wird man, auch ohne auf die Unterſchrift zu achten, ſofort beſtimmte Gefühle, Willensakte, Vorſtellungen, die aus dem dargeſtellten Vorgange entſpringen, an den Perſonen des Bildes zum Ausdruck gebracht finden. Ebenſo wird man auf Defreggers „Brautwerbung“ oder „Salontiroler“ aus Geſtalt, Gebärden und Mienen der dargeſtellten Perſonen mit voller Sicherheit verſchiedene ſeeliſche Akte herausleſen. Aber anderſeits gilt doch der Satz, daß die einzelnen Akte des Vorſtellens, Fühlens, Wollens ſich um ſo weniger unmittelbar durch die Mittel der bildenden Künſte darſtellen laſſen, je verwickelter und vorausſetzungsreicher ſie ſind, aus je verwickelteren und individuelleren Verhältniſſen und Vorgängen ſie entſpringen, und je weniger dieſe Verhältniſſe und Vorgänge in die künſtleriſche Darſtellung hereingezogen worden ſind und hereingezogen werden können. In dieſer letzten Hinſicht kommt beſonders der Umſtand in Betracht, daß der bildende Künſtler die vorausliegenden Ereigniſſe und Zuſtände, aus denen ſich die darzuſtellenden

ſeeliſchen Akte allererſt verſtändlich ergeben würden, in ſeinem Kunſtwerke nicht mit darſtellen kann.

Geſchichtsmalerei.

Dieſe Schranke für das Darſtellen zeigt ſich mehr als irgendwo anders an den geſchichtlichen Gemälden. Der Geſchichtsmaler will einen beſtimmten geſchichtlichen Vorgang darſtellen. Hierin liegt ſtets, daß Pläne, Beſtrebungen, Überlegungen, Leidenſchaften von höchſt beſonderer und zuſammengeſetzter Art, die ſich zudem nur aus einer Fülle anderer, außerhalb der Darſtellung liegender Vorgänge verſtändlicher Weiſe ergeben, dargeſtellt werden ſollen. Der Geſchichtsmaler unternimmt ſonach etwas, was über die Leiſtungsfähigkeit der Mittel ſeiner Kunſt hinaus liegt. Raffael z. B. will darſtellen, wie Papſt Leo der Große den Hunnenfürſten Attila, der mit ſeinen Reiterſcharen Rom erobern will, unterſtützt durch die drohende Erſcheinung der Apoſtel Petrus und Paulus in den Lüften, zur Umkehr bewegt. Aus dem Bilde ſelbſt aber wird man nicht herausleſen können, daß es ſich um das beſtimmt geartete, eine beſtimmte Geſchichte hinter ſich habende und gegenwärtig von beſtimmten Abſichten erfüllte Volk der Hunnen, um ihren von gewaltigen Plänen und Leidenſchaften bewegten König Attila, um den aus beſtimmter Lage hervorgehenden Entſchluß des Papſtes Leo und um dieſe beſtimmten Willensbewegungen der beiden Apoſtelfürsten handelt. Das Seelenleben der Perſonen des Bildes ſoll keineswegs nur nach ſeiner menſchlichen Gattungsmäßigkeit, ſondern nach ſeiner durch dieſe beſtimmten geſchichtlichen Verhältniſſe und Vorgänge bedingten Einzelheit zur Anſchauung gebracht werden. Dieſe geſchichtliche Beſonderung und Zuſpitzung des Seelenlebens nun eben liegt über den Umkreis deſſen hinaus, was der Maler verleiblichen kann. Daher kann man auch ſagen: die Bedeutungsvorſtellung, die wir in dieſer beſtimmten geſchichtlichen Lage mit Hunnenvolk, Attila, Papſttum, Leo, Rom zu verbinden haben, iſt für die Mittel der Malerei undarſtellbar. Was in dem Gemälde unmittelbar und wirklich zur Anſchauung gebracht wird, iſt wildes feindliches Anſtürmen von Reiterſcharen, Zurückſchrecken dieſer und beſonders ihres fürſtlichen Anführers vor einer drohenden Erſcheinung in den Lüften, ruhiges Einhaltgebieten einer würdevollen Perſönlichkeit und Ähnliches. Was darüber hinaus liegt, iſt nicht in die Anſchauung als ſolche hinausgearbeitet und muß daher vom Betrachter von anderswoher hinzugebracht werden. Dabei iſt es völlig einerlei, ob der Betrachter mäßige oder erſtaunlich große geſchichtliche Kenntniſſe und ob er geringes oder bedeutendes Talent für Erraten und Kombinieren

beſitzt. Auch wer die Geſchichte in allen Teilen völlig beherrſcht und raſch und glücklich im Deuten und Erraten iſt, muß urteilen, daß jene geſchichtlichen Beſonderungen und Individualiſierungen des Seelenlebens ſich maleriſch nicht in Anſchauung überführen laſſen.

Oder man vergegenwärtige ſich die beiden Reihenfolgen, in denen Rubens die Schickſale des Konſuls Decius Mus und die Geſchichte der Maria von Medici — jenes in der Wiener Liechtenſteingalerie, dieſes im Louvre — dargeſtellt hat. Ich greife etwa das Bild heraus, worauf man den Konſul, der eben ſein Schlachtroß zu beſteigen ſich anſchickt, mit einer Handbewegung die Liktoren verabſchieden ſieht. In den Geſtalten des Bildes iſt wohl zur Anſchauung gebracht, daß der dargeſtellte Krieger von einem tiefſchmerzlichen, weich ans Herz greifenden, entſagungsvollen Entſchluſſe bewegt iſt und die Liktoren ihn nur ungern und zögernd verlaſſen. Daß dagegen der Konſul von der Vorſtellung erfüllt iſt: es werde, gemäß der Offenbarung im Traume, dasjenige von beiden Heeren die Schlacht gewinnen, das ſeinen Anführer verlöre, er wolle daher durch Selbſtopferung ſeinem Heere den Sieg verſchaffen — dies iſt ein Inhaltsüberſchuß, der in dem Bilde (und ebenſo in den vorangegangenen der Reihe) keine Verkörperung gewonnen hat. Oder ich greife aus der Medici-Reihe das Bild heraus, auf dem Maria durch Prokuration getraut wird. Offenbar iſt das Vorſtellen, Fühlen, Wollen der bei der Trauung beteiligten Perſonen durch die verwickelte Sachlage beſtimmt, die man durch den Ausdruck „Trauung durch Prokuration“ bezeichnet. Ebenſo augenſcheinlich aber liegt die Darſtellbarkeit dieſes Vorſtellungsvorganges über das Vermögen der bildenden Kunſt gänzlich hinaus.

Mehrere Möglichkeiten betreffs der undarſtellbaren Vorſtellungen in der Geſchichtsmalerei.

4. Hier legt ſich die Frage nahe, in welchen Weiſen die Vorſtellungen, deren der unmittelbar undarſtellbare Gehaltsüberſchuß bedarf, an die geſchichtlichen Gemälde herangebracht werden. Wiewohl dieſe Frage in die Äſthetik der Malerei gehört, ſei ſie doch hier kurz berührt, da es durch ihre Beantwortung noch deutlicher werden wird, daß in den geſchichtlichen Gemälden ſtets ein an ſich undarſtellbarer Gehaltsüberſchuß vorkommt.

Es gibt hier mehrere Möglichkeiten, die von ſehr verſchiedenem äſthetiſchen Werte ſind. Am unbefriedigendſten iſt der Fall, wenn der Betrachter nach der geſchichtlichen Bedeutung des Bildes fragt und es ihm doch nicht gelingt, ſie ſich klar zu machen. Wenn das Bild ein Ereignis etwa aus der ungariſchen oder polniſchen Geſchichte darſtellt, ſo kann es geſchehen, daß wir trotz der Unterſchrift des

Bildes doch nicht wiſſen, was die dargeſtellten Perſonen eigentlich fühlen, wollen und tun. Hier bleibt alſo der Gehaltsüberſchuß für den Betrachter im Dunkeln liegen.

In anderen Fällen wird der Betrachter durch Nachleſen in irgend welchen Büchern oder durch Erläuterung im Katalog oder ſchon durch die einfache Unterſchrift über den Sinn des geſchichtlichen Bildes unterrichtet. Auf dieſem außeräſthetiſchen Wege wird die Vorſtellung von dem Gehaltsüberſchuß dem Bilde zugeführt. Hat der Betrachter aber einmal dieſe Vorſtellung gewonnen, ſo kann dann eine ſo enge Verſchmelzung der äußeräſthetiſch gewonnenen Vorſtellung mit den dargeſtellten Perſonen des Bildes eintreten, daß die beſtimmte geſchichtliche Bedeutung aus den Geſtalten des Bildes ſelbſt zu ihm zu ſprechen ſcheint. Wenn hierdurch aber auch jene außeräſthetiſche Zufuhr in den Hintergrund tritt und verdeckt wird, ſo bleibt doch der Satz beſtehen, daß das geſchichtliche Gemälde den Vorſtellungsinhalt, den der Betrachter dann freilich nachträglich und auf einem Umwege mit ihm verſchmilzt, doch unmittelbar nicht in Anſchauung überzuführen vermag.

Der günſtigſte Fall liegt dort vor, wo das geſchichtliche Gemälde einen Gegenſtand von allgemein bekannter, volkstümlicher oder doch dem Durchſchnittsgebildeten bekannter Art darſtellt, und wo eine oder mehrere der dargeſtellten Perſönlichkeiten nach ihrer äußeren Erſcheinung dem ganzen Volke oder doch weiten Kreiſen vertraut ſind. Männer wie Luther, Friedrich der Große, der erſte Napoleon, Bismarck, der alte Kaiſer ſind nach Geſtalt und Geſicht jedermann bekannt. Ebenſo ſind gewiſſe Vorgänge aus der Reformationsgeſchichte, aus der franzöſiſchen Revolution, aus den Befreiungskriegen, aus dem letzten deutſch-franzöſiſchen Kriege jedermann geläufig. Doch auch in ſolchen Fällen geſchieht die Zufuhr des geſchichtlich beſtimmten Einzelinhaltes auf außeräſthetiſchem Wege. Aus dem Bildungsvorrat des Betrachters geſellt ſich beim Anblick des Gemäldes, vielleicht augenblicklich, die Vorſtellung hinzu: das iſt jener mir bekannte geſchichtliche Vorgang. Dieſes Hinzuaſſoziiertwerden aus dem Bildungsvorrat des Betrachters iſt hier der außeräſthetiſche Weg. Nicht als ob eine derartige Aſſoziation in allen Fällen als außeräſthetiſch anzuſehen wäre. Keineswegs; aber ſie iſt es in dieſem Falle, weil hier der hinzuaſſoziierte Vorſtellungsinhalt nicht als in den Geſtalten des Bildes ſelbſt verkörpert vorliegt, ſondern als ein Überſchuß, als ein Anderes und Fremdes zu ihnen hinzukommt. Dagegen iſt ſo viel richtig, daß hier

die außeräſthetiſche Herkunft für den naiven Betrachter völlig verdeckt iſt, von ihm nicht gefühlt wird, und daß erſt die kritiſche Beſinnung ſie aufdeckt.

Folgerungen für die Geſchichtsmalerei.

Man würde mich mißverſtehen, wenn man meinte, daß ich aus dem Dargelegten den Schluß ziehen wollte, es ſei die geſchichtliche Malerei eine Afterkunſt, und man tue am Beſten, ſie fortan nicht zu pflegen. Vielmehr iſt nichts weiter geſchehen, als daß ein gewiſſer nicht leicht zu nehmender äſthetiſcher Mangel an ihr aufgewieſen wurde. Die Forderung des formgewordenen Gehaltes wird von ihr nur teilweiſe erfüllt; zu einem anderen Teile bleibt ſie unbefriedigt. Und dieſen Mangel habe ich um ſo ſtärker hervorgehoben, als das Geſchichtsbild in der Äſthetik vielfach eine Überſchätzung erfahren hat und als die höchſte Ausgeſtaltung des Maleriſchen geprieſen worden iſt.[1]) Auf der anderen Seite aber iſt dieſer Mangel, wie ich ſchon ſoeben ſagte, keineswegs vernichtend für die Geſchichtsmalerei, ſondern es iſt ganz wohl möglich, daß an dem Geſchichtsbilde bei weitem überwiegende künſtleriſche Vorzüge hervortreten. Dieſen gegenüber erſcheint dann jener Mangel als eine äſthetiſche Schranke, die ſich der Betrachter als in der Natur dieſes Kunſtzweiges liegend gerne gefallen läßt. Beſonders wird dies dann der Fall ſein, wenn der geſchichtliche Sinn des Gemäldes nicht erſt durch langes Hin- und Herraten, durch Nachſchlagen, durch Leſen beigegebener Erläuterungen gefunden wird, ſondern bekannte und volkstümlich gewordene Vorgänge den Gegenſtand bilden. Hier kann ſich für den naiven Betrachter jener Mangel vollſtändig verdecken.

Anderſeits aber folgt aus dem Dargelegten, daß der Geſchichtsmaler mit der Frage rechnen muß, wie ſich der Betrachter die Kenntnis von dem geſchichtlichen Einzelinhalt des Bildes erwerben könne. Ohne Zweifel wird er gut daran tun, Gegenſtände zu vermeiden, die ſeitabliegenden Teilen der Geſchichte angehören. Wenn Piloty die

[1]) Ich erinnere an FRIEDRICH VISCHER, der in ſeiner „Äſthetik“ die geſchichtliche Malerei, ohne auf die Schranken hinzuweiſen, geradezu als höchſte, krönende Form der Malerei behandelt (§ 709 ff., 740 f.) und damit einer in der damaligen Zeit weitverbreiteten Stimmung kraft- und geiſtvollen Ausdruck verliehen hat. Skeptiſcher ſchon über die Geſchichtsmalerei äußert ſich LOTZE (Geſchichte der Äſthetik in Deutſchland, S. 614 ff.), aber auch ihm iſt ihre weſentliche Schranke nicht zum Bewußtſein gekommen. Als einen der einſeitigſten und leidenſchaftlichſten Überſchätzer der Geſchichtsmalerei nenne ich JOSHUA REYNOLDS (Zur Äſthetik und Technik der bildenden Künſte. Akademiſche Reden. Überſetzt von LEISCHING. Leipzig 1893. S. 45 ff. und ſonſt).

Ermordung Caeſars, Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus, Galilei im Kerker, Wallenſteins Ermordung malte, ſo blieb er jedenfalls weit mehr mit der geſchichtlichen Bildung der Betrachter im Zuſammenhang, als wenn Makart die Huldigung der Venetianer vor Catarina Cornaro oder Liezenmayer die Krönung Karl Durazzos in Stuhlweißenburg zum Gegenſtand eines Bildes machten.

Inhaltsüberſchuß in anderen Zweigen der Malerei.

5. Ganz ähnlich wird über Bilder, die ihren Stoff der Mythologie, der Bibel oder Legende entnehmen, zu urteilen ſein. Aber auch Bilder aus dem Leben des Volkes können bis zu gewiſſem Grade unter dieſen Geſichtspunkt fallen. Handelt es ſich hier auch nicht um Wiedergabe beſtimmter Einzelvorgänge und Einzelmenſchen, ſondern um Darſtellung von Vorgängen individuell unbeſtimmt gelaſſener Art, ſo kann doch der dargeſtellte Vorgang ſo verwickelt ſein, daß er aus der Darſtellung ſelber nur ſchwer erſichtlich iſt, alſo der Unterſchrift oder Erläuterung bedarf. Dann beſteht auch hier ein Mehr an Inhalt, das über den unmittelbar verkörperten Inhalt hinausreicht. Beſonders aber bei allegoriſchen Darſtellungen iſt überaus häufig ein ſolcher Inhaltsüberſchuß zu finden. Doch wird in ſolchen Fällen bei Sittenbildern und allegoriſchen Gemälden die Beurteilung anders als bei den geſchichtlichen Darſtellungen zu lauten haben. Denn hier handelt es ſich nicht wie dort um Schranken, die in dem Weſen des Kunſtgebietes begründet liegen, ſondern um ein Nichtkönnen des Künſtlers. Sittenbild und allegoriſche Darſtellung können, ſobald nur der Künſtler darnach iſt, ſo gehalten ſein, daß alles, was geſagt werden ſoll, auch wirklich in Anſchauung heraustritt.

Bildnismalerei.

Die Bildnismalerei gehört nur in gewiſſem Sinne hierher. Es kommt darauf an, ob das Bildnis mit dem Anſpruche auftritt, dieſe Einzelperſon mit ihrer Vergangenheit, ihrer Stellung, ihren Beſtrebungen u. dgl. darzuſtellen, oder ob es überhaupt nur eine Perſon mit beſtimmten menſchlichen Eigenſchaften bedeuten will. In dem erſten Fall will das Bildnis etwas verkörpern, was ſich vollſtändig mit den Mitteln der Malerei nicht verkörpern läßt. Denn es iſt unmöglich, etwa in dem Kopfe und der Geſtalt Bismarcks zu anſchaulichem Ausdruck zu bringen, daß dieſer Mann Öſterreich aus Deutſchland hinausgedrängt, Preußen vergrößert, die Politik Deutſchlands während des deutſch-franzöſiſchen Krieges geleitet, ein einiges Deutſchland geſchaffen hat u. ſ. w. Dies und vieles andere bedeutet der Name Bismarck. Will das Bildnis dieſen Vorſtellungsinbegriff darſtellen, ſo rechnet es auf eine außeräſthetiſche Zufuhr dieſer Vorſtellungen beim Betrachter.

In dem zweiten Falle dagegen bleibt das Bildnis innerhalb der Leiſtungsfähigkeit der Malerei mit den eigenen künſtleriſchen Mitteln. Wenn wir van Eycks Mann mit den Nelken betrachten, ſo gilt uns dieſer Kopf lediglich als Individualiſierung gewiſſer Charaktereigenſchaften, die unmittelbar aus dieſem Bilde zu uns ſprechen. Darüber hinaus iſt dieſer Mann überhaupt nicht für uns vorhanden.

Wenn es ſich nicht gerade um eine allgemein bekannte Perſönlichkeit handelt, ſo tritt jedes Bildnis bald mit jenem Anſpruch, bald ohne ihn auf. Wenn ſich der Kaufmann Müller malen läßt, ſo macht das Bild den Anſpruch, der Familie und den Freunden des Kaufmanns als Darſtellung dieſes beſtimmten Individuums zu gelten. Wenn dieſes Bildnis dagegen in einer Gemäldeausſtellung hängt, ſo kann es für die allermeiſten Beſucher nur die Darſtellung eines Mannes überhaupt mit beſtimmten Eigenſchaften ſein. Es liegt in der Natur der Sache, daß, je mehr ein Bildnis der Vergangenheit angehört, es um ſo ſeltener als Darſtellung einer in ihren individuellen Lebensſchickſalen bekannten Perſönlichkeit gelten kann. Wenn wir von den Bildniſſen Holbeins leſen, daß eines den Londoner Kaufmann Georg Gisze, ein anderes Robert Cheſeman, den Falkner König Heinrichs VIII., darſtellt, ſo ſind uns dies nichts als leere Namen. Tatſächlich gelten uns dieſe Bildniſſe als Individualiſierungen gewiſſer Eigenſchaften, gleichgültig was die Träger dieſer Eigenſchaften noch darüber hinaus nach Stellung, Erlebniſſen u. dgl. geweſen ſein mögen.

Es iſt bezeichnend, daß in der vielſeitigen und eindringenden Darlegung, die Friedrich Viſcher dem Bildnis widmet, dieſer Geſichtspunkt nicht gewürdigt wird,[1]) trotzdem daß ſich hierdurch der ganze Charakter des äſthetiſchen Eindrucks der Bildniſſe prinzipiell ſcheidet. Früher wurde — und es gilt dies zum teil auch noch von der Gegenwart — in der Äſthetik der Kunſt viel zu wenig die Pſychologie der Darſtellungsmittel behandelt.

Einer ganz beſonderen Beurteilung unterliegen die Illuſtrationen. Sie ſtellen ſich von vornherein in den Zuſammenhang einer Dichtung oder Proſadarſtellung. Sonach bekennen ſie ſich von ſelbſt dazu, nur durch die Hilfe von nebenher zufließenden Vorſtellungen wirken zu wollen.

Programmmuſik.

6. Ein beſonders deutliches Beiſpiel für ungeſtaltet verharrenden Vorſtellungsüberſchuß bietet die ſogenannte Programmmuſik.

[1]) Friedrich Vischer, Äſthetik, § 708.

Die Tonkunſt vermag mit ihren Mitteln keinerlei äußeres Geſchehen zu ſinnlicher Geſtaltung zu bringen: weder räumlich und zeitlich feſtgelegte, auf ein einzelnes Hier und Jetzt bezogene, noch auch räumlich und zeitlich unbeſtimmt bleibende, ſich im Typiſchen haltende äußere Vorgänge. Der Grund dieſer Schranke liegt darin, daß ſich mit den Tönen keine dinglichen Bedeutungsvorſtellungen, weder eigentlicher noch ſymboliſcher Art, verknüpfen. Die Töne vermögen lediglich Stimmungen, Strebungen, Gemütsvorgänge, Leidenſchaften, Gefühlswelten und auch dies alles nur, inſofern es nicht auf eine beſtimmte Vorſtellungslage bezogen iſt, ſinnlich auszudrücken. Daher vermag die Tonkunſt wohl das typiſche Gepräge einer Perſönlichkeit nach ihrer Gefühls- und Willensſeite ins Sinnliche herauszuarbeiten. Dagegen liegt es über ihr Können hinaus, beſtimmte Lebenswege, beſtimmte Schickſale und Unternehmungen zu eindeutigem Ausdruck zu bringen. Wenn dieſe Lebenswege, Schickſale, Unternehmungen nun gar als ſich in einem beſtimmten Hier und Jetzt vollziehend gedacht werden ſollen, ſo liegt es erſt recht außerhalb ihres Vermögens, dies ſinnlich herauszugeſtalten. Und wie die Muſik beſtimmte Begebenheiten nicht zu verkörpern vermag, ſo geht es auch über ihre Kräfte, eine beſtimmte Landſchaft, überhaupt die äußere Welt in beſtimmten Formen für das Gehör zu verſinnlichen.

Die Programmmuſik kann daher die Vorgänge und Zuſtände, die ſie in Tönen ausdrücken will, nur auf außeräſthetiſchem Wege, durch proſaiſche Mitteilung, in dem Zuhörer entſtehen laſſen. Berlioz will in ſeiner „phantaſtiſchen Symphonie“ den Traum eines liebestollen und lebensſatten jungen Künſtlers darſtellen, der Opium genommen hat, aber nicht ſtirbt, ſondern im Opiumrauſche ſeine Liebesgeſchichte, und zwar mit einem phantaſtiſch höllenmäßigen Abſchluß träumt. Unmöglich laſſen ſich aus der Muſik die Begebenheiten des Traumes auch nur annähernd eindeutig heraushören. Berlioz muß dem Zuhörer den Verlauf der geträumten Liebesgeſchichte und ihres ſchrecklichen Endes — der Träumer ermordet die Geliebte, wird zum Richtplatz geführt u. ſ. w. — auf proſaiſchem Wege erzählen. Ebenſo wenn Liszt in ſeinem Taſſo uns muſikaliſch ſchildern will, wie Taſſo in Ferrara einzieht, wie er von den Freuden und Reizen des höfiſchen Lebens beſtrickt wird, wie aus dem tändelnden Taſſo ein liebender wird, wie Taſſo der Verführung anheimfällt, dann betrogen, verſtoßen wird u. ſ. w., ſo geht die Verſinnlichung dieſer Einzelvorgänge weit über das Können der Muſik hinaus, und dem Tonſchöpfer bleibt

nichts übrig, als dieſen Vorſtellungsüberſchuß auf gewöhnlichem Wege den Zuhörern zu übermitteln. Oder man denke an den Zarathuſtra von Richard Strauß. Die Weltſtimmungen, die dieſer große Meiſter hier muſikaliſch ausdrücken will, ſind viel zu ſehr mit philoſophiſchen Vorſtellungen durchſetzt, viel zu ſehr von gedankenmäßigen Vorausſetzungen abhängig und an Gedankenketten geknüpft, als daß eine muſikaliſche Verkörperung möglich ſein ſollte. Da bleibt dem Tondichter denn nur der Weg des Hinweiſes auf beſtimmte Kapitel in Nietzſches Zarathuſtra übrig.

Doch will ich hier ebenſowenig, wie bei der Geſchichtsmalerei, den Schluß ziehen, daß es ſich infolge der Überſchreitung der unmittelbaren Leiſtungsfähigkeit um eine Verirrung handelt. Im Gegenteil ſage ich ähnlich wie dort: der Programmmuſik entſtehen ſo eigenartige äſthetiſche Vorzüge, daß man ſich um ihretwillen jenen Mangel gefallen laſſen darf. Sind nämlich einmal dem Zuhörer auf profaiſchem Wege die nötigen Vorſtellungen überliefert worden, ſo tritt unwillkürlich, wenn nur Hingebung und Entgegenkommen vorhanden iſt, eine gewiſſe Verſchmelzung zwiſchen den Tönen und ihrer jeweilig vom Tondichter beabſichtigten Vorſtellungsbedeutung ein. Trotz der außeräſthetiſchen Herkunft werden die Vorſtellungen (und natürlich auch die ſie begleitenden Gefühle) derart mit den entſprechenden Tonfolgen verbunden, daß ſich nun wirklich in den Tönen die vom Tondichter gemeinten Vorgänge anzukündigen ſcheinen. Es liegt zwar keine volle, reſtloſe, leibhaftige Verkörperung vor, wohl aber eine Art Verkörperung. Die Liebesſchickſale des träumenden Künſtlers, die Erlebniſſe Taſſos, die Gedankenwelten Nietzſches oder etwa der wilde, entſetzliche Ritt des an das Roß gefeſſelten Mazeppa (in Liſzts gleichnamiger Tondichtung) oder der Aufbruch der Amazonen nach Troja (in Hugo Wolfs Pentheſilea) — dies alles ſcheint durch die Töne durchzublicken, ſcheint in ihnen anzuklingen; anders ausgedrückt: die Töne ſcheinen uns von jenen Vorgängen zu erzählen. In den Tönen ſcheinen die Vorgänge ihren feſtlichen Ausdruck, ihr ſchimmerndes Gewand, ihren köſtlichen Schmuck zu erhalten. Das für den Zuhörer der Herkunft nach Getrennte geht beim wohlvorbereiteten Hören doch in eine erfreuende Einheit zuſammen. So iſt in der Programmmuſik das Verhältnis von Tönen und Vorſtellungen doch keineswegs ſo loſe und äußerlich, wie es zunächſt ſcheint. Und ſo gewinnen denn auch auf dem angedeuteten Umwege all die mannigfaltigen charakteriſtiſchen, ungewöhnlichen, verwickelten, geheimnis-

vollen Ausdrucksmittel, zu denen der Programmmuſiker greift, eine phantaſiemäßige Belebung, einen anſchaulich bewegten Hintergrund, eine dichteriſche Tiefe, wie ſie dies ohne jene außeräſthetiſchen Vorſtellungen nicht haben würden. Ja es würde der Tonſchöpfer ohne den von den begleitenden Vorſtellungen ausgehenden Anſtoß überhaupt nicht jene weihevollen, ſeltenen, fremdartig und tief und rätſelhaft erregenden Ausdrucksmittel aus ſeiner Erfindung ſchöpfen, da dieſe Ausdrucksmittel ohne die vorſtellungsmäßigen Zuſammenhänge doch der ſinnvollen Verknüpfung entbehren würden.

Dieſe Verſchmelzung der außeräſthetiſch herangebrachten Vorſtellungen mit den gehörten Tönen und die hierin liegende relative Aufhebung des äußerlichen Verhältniſſes zwiſchen „Programm“ und Tönen, ſowie der hiermit gegebene eigenartige künſtleriſche Gewinn iſt für die Würdigung der Programmmuſik von entſcheidender Wichtigkeit.[1])

Schwierigkeiten für das Anſchaulichwerden in der Dichtkunſt.

7. Auch die Dichtung kommt in dieſem Zuſammenhang in Betracht. Die Dichtung iſt zwar grundſätzlich im ſtande, nicht nur Stimmungen, Gefühle, Charaktere, ſondern auch Zuſtände, Ereigniſſe, Schickſale, und zwar ſowohl innere wie äußere, bis in ihre Einzelheit und Einzigkeit hinein mit ihren Kunſtmitteln zum Ausdruck zu bringen. Trotzdem muß anerkannt werden, daß es Fälle gibt, wo es ſchwierig iſt, alles, was zu dem jeweiligen Vorſtellungsgehalt gehört, zu dichteriſcher Anſchauung zu bringen. Ich denke dabei beſonders an geſchichtliche Dramen und an lyriſche Gedichte mit dem Hintergrund perſönlicher Erlebniſſe. Sind die geſchichtlichen Vorausſetzungen und nebenhergehenden Ereigniſſe von vielfältiger und verwickelter Art, ſo kann es für den Dramatiker ſchwierig ſein, all die Vor- und Nebenereigniſſe anſchaulich in die Dichtung hineinzuarbeiten. Und in gleicher Lage kann ſich der Lyriker befinden, wenn perſönliche Erlebniſſe von ſtarker Beſonderheit und vorausſetzungsreicher Beſchaffenheit in die Gefühlsergüſſe als deren Boden hineingeflochten werden ſollen. Allein ſo groß auch dieſe Schwierigkeiten ſein mögen, ſo ſind ſie doch grundſätzlich anders zu beurteilen als jene entſprechenden Fälle in der Geſchichtsmalerei. Denn hier in der Dichtung liegt nicht wie dort die Unmöglichkeit für den Künſtler vor, gewiſſe Inhalte mit

[1]) Ich gehe daher in der Gutheißung der Programmmuſik noch um einen bedeutenden Schritt weiter als RIEMANN (a. a. O. S. 203 ff., 225 ff.), der dieſen Geſichtspunkt nicht mit in Anſchlag bringt.

den Mitteln ſeiner Kunſt in Anſchauung zu überſetzen. Die Dichtung kann grundſätzlich jedweden Inhalt, und ſei er geſchichtlich noch ſo ſehr verwickelt oder aus individuellen Beſonderheiten zuſammengeſetzt, zu Phantaſieanſchaulichkeit führen. Wenn z. B. in Shakeſpeares Königsdramen vielfach die Vor- und Nebengeſchichten nicht anſchaulich genug hervortreten, ſo werden wir dies nicht als etwas mit dem geſchichtlichen Drama nun einmal notwendig Gegebenes anſehen, ſondern darin ein zu leicht Nehmen von Seite des Dichters erkennen; wobei wir allerdings uns ſagen werden, daß Shakeſpeare bei ſeinen Zeitgenoſſen auf ein viel leichteres und reichlicheres Strömen der geſchichtlichen Erinnerungen und daher auch der entſprechenden Phantaſieanſchauungen rechnen durfte. Und wenn wir, um Goethes Gedicht „Ilmenau“ zu verſtehen, in vielen Stücken uns von der Litteraturgeſchichte Erläuterungen geben laſſen müſſen, ſo werden wir ebenſowenig ſagen, daß das, was Goethe unverkörpert gelaſſen hat, nicht hätte für die Phantaſie lebendig gemacht werden können; ſondern wir werden urteilen, daß er mit Rückſicht auf den Bau und den Stil dieſes Gedichtes lieber den Mangel der Dunkelheit und des Nachſpüren- und Nachſchlagenmüſſens auf ſich genommen hat, als daß er den vielleicht größeren Mangel einer zu breiten Ausmalung entſtehen laſſen wollte. Dieſe beiden Beiſpiele zeigen, zu welcherlei Beurteilungen das Nebenherlaufen unveranſchaulichter Ereigniſſe und Tatſachen im Geſchichtsdrama und bei lyriſchen Erzeugniſſen Anlaß gibt.

Hier werden wir unmittelbar zu der Frage gedrängt: darf das Nennen von Eigennamen als Veranſchaulichung für die Phantaſie gelten? Es kommt ganz darauf an, was der Dichter bei dem verſtändnisvollen Leſer der Gegenwart vorausſetzen darf. Heute darf der Dichter annehmen, daß bei Nennung der Namen: Alexander der Große, Cäſar, Nero, Karl der Große, Friedrich Barbaroſſa, Columbus, Luther u. dgl. die Phantaſie des Durchſchnittsleſers eine beſtimmte anſchauliche Anregung erhält. Dagegen darf Ibſen nicht erwarten, daß, wenn er in dem erſten Akt der Kronprätendenten allerhand Namen aus der nordiſchen Geſchichte nennt, dies wenigſtens bei dem deutſchen Leſer zu beſtimmten Vorſtellungen Anlaß gibt. Anderſeits darf aber das Vorkommen von Namen, die dem Leſer unbekannt bleiben, nicht ohne weiteres als Beweis angeſehen werden, daß die in Frage ſtehenden Ereigniſſe keine Anſchaulichkeit gewonnen haben. Denn wenn auch der eine oder andere Name für den Leſer eine

leere Hülſe bleibt, ſo kann der Dichter doch dafür geſorgt haben, daß die Zuſtände und Vorgänge, auf die es im Zuſammenhang der Stellen weſentlich ankommt, dem Leſer ſich zu Anſchaulichkeit verdichten. So werden in Ibſens Kronprätendenten, wenn ſich auch nicht jeder Name mit anſchaulicher Bedeutung füllt, beſonders vom zweiten Akte an die Vorereigniſſe in den Hauptſachen dem Leſer in eindrucksvoller Weiſe anſchaulich.

Fünftes Kapitel.

Der formgewordene Gehalt. Die Anschaulichkeit in der Dichtung.

Wichtigkeit der Frage nach der Anſchaulichkeit der Dichtkunſt.

1. Nach den vorigen Betrachtungen mußte ſich die Forderung des formgewordenen Gehaltes in verſchiedenen Kunſtzweigen gewiſſe Beſchränkungen darum gefallen laſſen, weil dieſe Kunſtzweige das Recht für ſich in Anſpruch nehmen dürfen, unter Umſtänden auch ſolche Vorſtellungen, für die ihre Anſchauungsmittel nicht geeignet ſind, zum Ausdruck zu bringen. Auch die Dichtkunſt kam dabei in Betracht. Die Dichtkunſt iſt nun aber zugleich das Gebiet, auf dem ſich die ſchon früher (S. 399) angekündigte zweite Art der Einſchränkung jener Forderung geltend macht.

Dieſe zweite, noch wichtigere, zugleich weitergehende Einſchränkung beſteht darin, daß das Veranſchaulichungsmittel, das dieſer Kunſt, abgeſehen vom Wort, zur Verfügung ſteht — die Phantaſie nämlich —, überhaupt der Forderung der Veranſchaulichung nur in ſtark ermäßigtem und vermindertem Grade nachzukommen vermag. Die Phantaſie kann nur in beſcheidener Weiſe Vorſtellungen und Gefühle, welcher Art ſie auch ſein mögen, in Anſchauung überſetzen.

Dieſe Einſchränkung der dichteriſchen Anſchaulichkeit iſt von ſo ſtark eingreifender Art, daß ſie, natürlich nur den entſcheidenden Geſichtspunkten nach, ſchon in der allgemeinen Äſthetik behandelt werden muß. Und dies um ſo mehr, als die eigentümlich eingeſchränkte Stellung der Anſchauung in der Dichtkunſt bis vor kurzem in Äſthetik und Poetik faſt ganz überſehen wurde und nun umgekehrt in neueſter Zeit dieſe Einſchränkung der dichteriſchen Anſchaulichkeit eine übermäßig grelle Beleuchtung und übertreibende Betonung erfahren und zu geradezu verkehrten Anſichten vom Weſen der Dichtkunſt geführt

hat. Es geſchah dies in dem ſchon einmal (S. 88) erwähnten, trotz aller Einſeitigkeit verdienſtvollen Buche „Das Stilgeſetz der Poeſie“ von Theodor Meyer. Auch Roetteken und Groos haben auf die Schranken der Anſchaulichkeit der Dichtkunſt nachdrücklich, jedoch in maßvollerer Weiſe, hingewieſen.

Niedriger Stand des Maximums der Phantaſieanſchaulichkeit.

2. Wodurch iſt denn alſo die Phantaſieanſchaulichkeit, die beim Leſen oder Hören von Dichtungen in uns entſteht, im Nachteile im Vergleich mit der Anſchaulichkeit des Wahrnehmens?

Ich betrachte zuerſt das Höchſtmögliche in der Leiſtung innerer Anſchaulichkeit. Auch wenn wir das Äußerſte an Anſchaulichkeit hervorzubringen bemüht ſind, iſt dieſe im Vergleiche mit der Sinnenanſchaulichkeit nicht nur ſchattenhaft, ſondern auch im hohen Grade unſicher und unvollſtändig. Wer mit einer Durchſchnittsphantaſie begabt iſt, macht beſtändig die Erfahrung, daß, wenn er ein Geſicht, das er unzähligemal geſehen hat, ein Haus, an dem er täglich vorbeigeht, ſich in der Erinnerung wiederholen will, oder wenn er darüber Auskunft geben ſoll, wie die Zimmereinrichtung, die Kleidung der Geladenen, das Tafelgeſchirr in der Geſellſchaft, aus der er ſoeben kommt, beſchaffen war, ſich ihm Bilder vor die innere Anſchauung ſtellen, die in vielen Stücken unſicher, ſchwankend, lückenhaft ſind. Wenn man ſich etwa fragt, wie dieſer oder jener Bekannte den Bart trägt, wie die Falten an Schläfen und um den Mund laufen, welche genaue Geſtalt ſeine Hände haben, wie er Kragen und Kravatte trägt, ſo wird man überaus häufig eingeſtehen müſſen, daß uns das innere Bild im Stich läßt. Und ebenſo wenn wir uns in freiem Träumen und Erfinden allerhand Möglichkeiten ausmalen, ſo ſind die Geſtalten, die wir in uns entwerfen, bei durchſchnittsmäßiger Phantaſie von überaus ungefährer Art. Wenn freilich alle oder die meiſten Menſchen mit ſolchem phantaſieſtarken Gedächtnis ausgeſtattet wären, wie ſie manche Maler beſaßen, von denen Arréat in zahlreichen Beiſpielen berichtet,[1]) dann würde es auch mit der Phantaſieanſchaulichkeit, die in uns beim Aufnehmen von Dichtungen entſteht, weit beſſer beſtellt ſein. Doch ſind dies eben nur Ausnahmen.

Mit gleichem Nachdruck iſt nun aber auch hinzuzufügen, daß die Phantaſieanſchaulichkeit von uns keineswegs immer oder auch nur gewöhnlich an der Anſchaulichkeit des Wahrnehmens gemeſſen wird. Dies geſchieht nur hier und da bei beſonderen Anläſſen. Viel-

[1]) Lucien Arréat, Psychologie du peintre. Paris 1892. S. 55 f.

mehr wird die Phantaſieanſchaulichkeit unwillkürlich als etwas eben der Phantaſie Zugehöriges, mit der Natur der Phantaſie Übereinſtimmendes, alſo als eine Anſchaulichkeit eigener, für ſich zu würdigender Art empfunden. Wir meſſen die Phantaſieanſchaulichkeit naturgemäß an der Eigenart der Phantaſie ſelbſt. Daher iſt es uns natürlich, die Phantaſieanſchaulichkeit als eine ſchöne, erfreuende Gabe hinzunehmen, ſie als etwas Befriedigendes und Beglückendes zu genießen. Trotz ihres objektiven Zurückſtehens gegen die Anſchaulichkeit der Sinne vermögen uns die Phantaſiebilder durch ihre Kraft, ihren Glanz, ihre Leibhaftigkeit zu entzücken, zu bezwingen, zu erſchüttern. Zu den vielen falſchen Vorausſetzungen in der Darſtellung Theodor Meyers gehört vor allem auch die, daß er den Maßſtab, den er an die Phantaſieanſchauung anlegt, einzig von der ſinnlichen Wahrnehmung hernimmt und ſo natürlich nur Kläglichkeit an ihr findet.[1]) Der Natur der Sache entſpricht vielmehr einzig der entgegengeſetzte Standpunkt: wir erwarten von der Phantaſie nur eine ihrer Natur entſprechende Anſchaulichkeit. Alle folgenden Betrachtungen ſind von dieſem Geſichtspunkt beherrſcht.

Zahlreiche Wörter ohne Anſchauung.

3. Bisher habe ich von der Anſchauung geſprochen, deren die Phantaſie bei Anſpannung ihres Wollens und Könnens fähig iſt. Nun liegt aber die Sache nicht ſo, daß wir beim Aufnehmen einer Dichtung immer auch dieſe größtmögliche Anſchauung hervorbringen, ſondern überaus häufig bleibt dieſe weit unter dem Maximum. Meyer hat Recht, wenn er hervorhebt, daß einer Maſſe von Wörtern beim Leſen überhaupt keine Phantaſieanſchauung entſpricht. Bei anderen Wörtern wieder iſt ſie nur als kümmerliche Andeutung, als ein kaum faßbares flatterndes, dem Zerrinnen nahes Etwas vorhanden. Es gilt, ſich dieſen Tatbeſtand ohne Beſchönigung vor Augen zu halten,

Wenn ich etwa in Jürg Jenatſch gleich zu Anfang leſe: „Am Fuße einer ſchwarzen vom Gletſcherwaſſer befeuchteten Felswand rieſelten die geräuſchlos ſich herunterziehenden Silberfäden in das Becken eines kleinen Sees zuſammen. Gigantiſche, ſeltſam geformte Felsblöcke umfaßten das reinliche, bis auf den Grund durchſichtige Waſſer“: ſo wäre es Selbſttäuſchung, wenn ich behaupten wollte, daß ich ſämtliche geleſenen Worte der Reihe nach durch entſprechende

[1]) Theodor Meyer, Das Stilgeſetz der Poeſie, S. 32 ff., 135 ff. und ſonſt. Meyer behandelt die Dichtkunſt ſo, als ob ſie nach der Anſicht der Vertreter der Phantaſieanſchaulichkeit verpflichtet wäre, Anſchaulichkeit im Sinne der Malerei zu liefern.

Phantaſiegeſtalten begleite, oder daß ſich mir gar, nachdem ich mit dieſen und noch zwei weiteren, der Beſchreibung des Landſchaftsbildes gewidmeten Sätzen fertig bin, ſämtliche der Reihe nach von mir gebildete Anſchauungen zu einem von meiner Phantaſie zugleich umfaßten Geſamtbilde zuſammenſetzten. Oder wenn ich in Schillers Glocke leſe: „Wohltätig iſt des Feuers Macht“ u. ſ. w.: ſo iſt in mir, auch wenn ich mit Aufmerkſamkeit und Hingebung leſe, doch nur in ſpärlicher Weiſe den einzelnen Worten entſprechendes ausdrückliches Phantaſieſehen zu finden. Bei dem Wort „wohltätig“ ſteht mir ſicherlich nicht eine beſtimmte Handlung des Wohltuns, bei „bezähmt“, „bewacht“, „bildet“, „ſchafft“ ebenſowenig irgend ein anſchaulicher Vorgang vor Augen; ebenſo braucht bei den Worten „Doch furchtbar wird die Himmelskraft“ der Phantaſie keineswegs das durch Farbe, Umfang, Bewegung furchtbare Bild des Feuers vorzuſchweben.

Wie wäre es denn auch, beſonders bei raſchem Leſen oder beim Hören der vom Schauſpieler oft raſend ſchnell geſprochenen Worte, möglich, all die — noch dazu oft recht verwickelten — Phantaſieanſchauungen, die den einzelnen Worten entſprechen, der Reihe nach zu erzeugen? Wenn wir z. B. auf der Bühne die von Anſchauung ſtrotzende Beſchreibung hören, die bei Shakeſpeare der Volkstribun Brutus von dem Volke gibt, das Coriolan ſehen und ihm zujauchzen will, oder jene andere ähnliche, die Shakeſpeare zu Beginn ſeiner Cäſartragödie dem Volkstribunen Marullus in den Mund legt, ſo iſt es einfach unausführbar, all die Geſtalten und Vorgänge, die einander jagen, in unſerer Phantaſie zu erzeugen.

Abweiſung übertriebener Folgerungen.

4. Wenn dies alles zugegeben werden muß: wie läßt ſich denn dann noch die Phantaſieanſchaulichkeit, auch nur in ermäßigter, der Natur der Phantaſie angepaßter Weiſe, als Forderung für die Dichtung aufrechterhalten? Muß man dann nicht mit Theodor Meyer ſchließen, daß die Kraft des Dichterwortes ſich keineswegs in dem Aufquellenlaſſen innerer Wahrnehmungsbilder bekunde, daß die Gegenwärtigkeit der dichteriſchen Darſtellung in etwas ganz anderem beſtehe als im Phantaſieſehen oder Phantaſiehören, daß das Geſetz der Anſchauung im Reiche der Dichtkunſt nicht herrſche, daß vielleicht gar das Weſen der Sprache geradezu der Anſchauung widerſpreche?[1])

[1]) Theodor Meyer, a. a. O. S. 44 f., 54, 132, 143 und ſonſt. Er ſagt geradezu: „Der Tod der Anſchauung“ iſt „die Auferſtehung der Sprache“ (S. 44).

Ich halte dieſe Folgerungen für irrig. Sie beruhen auf übertreibendem Darſtellen des Sachverhalts, auf Anwenden unangemeſſener Maßſtäbe, auf Erheben unberechtigter Forderungen, vor allem auf Überſehen entſcheidender Tatſachen und Geſichtspunkte. Aber ſchon dies iſt ein großes Verdienſt, daß durch Meyers Darlegungen die übliche Form der Lehre von der Anſchauungskraft der Dichtkunſt in ſchlagender Weiſe als unhaltbar erwieſen und die Äſthetik und Poetik hierdurch zum Aufſuchen des richtigen Sinnes der Phantaſieanſchaulichkeit angetrieben wird.

1. Verweilendes Leſen iſt gefordert.

5. Soll dieſer richtige Sinn gefunden werden, ſo iſt zuerſt darauf zu achten, daß das raſche Durchfliegen eines Romans, das Leſen eines Dramas vor dem Mittagsſchläfchen von dem künſtleriſchen Betrachten und Genießen, wie es hier überall Gegenſtand der Unterſuchung iſt, weit abliegt. Bei eiligem und mattem Leſen wird allerdings die Phantaſieanſchaulichkeit nur ſehr ſpärlich zu ſtande kommen. Wird dagegen hingebend, eindringlich, mit Verweilen, Wiederholen, Rückblicken geleſen, ſo entſpricht der Leſer den auf Anſchaulichkeit angelegten Worten der Dichtung weit häufiger und deutlicher mit ſeinen Phantaſieanſchauungen. Ein ſolches Leſen iſt an ſich ſchon phantaſiedurſtig, anſchauungsſehnſüchtig geſtimmt. Auch das einmalige Hören iſt keineswegs ſchon immer das Ideal dichteriſchen Genießens. Es gibt Dichtungen, die auch bei trefflichem Vortrag mehrmals gehört oder neben dem Hören auch geleſen werden müſſen, wenn ſie künſtleriſch vollgültig genoſſen werden ſollen. Vieles von dem, was Meyer von der Anſchauungsleerheit beim Aufnehmen von Dichtungen ſagt, gilt nur vom raſchen, obenhin laufenden Leſen. Ich behaupte geradezu, daß Novellen und Romane nur in den allerſeltenſten Fällen derart genoſſen werden, daß eine Annähernng an das Ideal künſtleriſchen Betrachtens ſtattfindet. Wer dagegen in einer ſtillen Stunde ſeinen Goethe vornimmt und von einem Gedicht derart feſtgehalten wird, daß er ſich leſend, wiederleſend, rückblickend, vorblickend in die künſtleriſchen Vorzüge des Gedichtes vertieft, iſt dem Ideal künſtleriſchen Genießens nahe. Ich halte daher alle Selbſtbeobachungen, die beim gewöhnlichen Leſen einer Erzählung gemacht werden, nicht für beweiſend, wenn es ſich darum handelt, über die höchſten Anſprüche, die an das äſthetiſche Betrachten und Genießen zu ſtellen ſind, ins klare zu kommen.

2. Freie und bewegliche Auffaſſung

6. Zweitens wäre es eine pedantiſche, hölzerne Auffaſſung von der Phantaſieanſchaulichkeit, wenn man fordern wollte, daß Wort für

Wort eine Anſchauung entſtehen ſolle. Die Phantaſieanſchaulichkeit iſt in einer freieren Weiſe zu nehmen, derart nämlich, daß, je nach Sinn und Zuſammenhang, es auch erſt nach einer Reihe von Wörtern, unter denen es auch völlig anſchauungsloſe geben kann, zu einer Phantaſieanſchauung zu kommen braucht. Nur ſoviel iſt nötig, daß alle dieſe anſchauungsloſen Wörter unwillkürlich auf die nächſt benachbarte Phantaſieanſchauung bezogen werden, gleichſam alſo durch dieſe gedeckt erſcheinen. von der Phantaſieanſchaulichkeit.

Wenn ich bei Goethe leſe „Da droben auf jenem Berge Da ſteh ich tauſendmal An meinem Stabe gebogen Und ſchaue hinab in das Tal", ſo wäre es abgeſchmackt, zu erwarten, daß bei jedem Worte ein Phantaſieſehen oder Phantaſiehören zu ſtande komme; ſondern es bildet ſich im Lauf dieſer Strophe vor unſerem inneren Auge eine einzige Anſchauung aus. So ſchwebend und ungefähr ſie ſein mag im Vergleich zu der ſinnlichen Wahrnehmung: die Anſprüche der Phantaſie finden darin ihre Befriedigung. Oder man nehme die erſte Strophe des Erlkönig: im Verlauf der vier Zeilen gebiert und geſtaltet ſich das ungefähre Bild des durch die Nacht hinreitenden Paares. So ſchwankend dieſes Phantaſieſehen iſt, wir empfinden es doch als befriedigende Anſchaulichkeit.

7. Bei weitem entſcheidender iſt folgender Geſichtspunkt; ja ich halte ihn für den wichtigſten in unſerer Frage. Wir empfinden als Phantaſieanſchaulichkeit nicht bloß das ausdrückliche Phantaſieſehen und Phantaſiehören, ſondern auch die betonte Gewißheit der Phantaſieanſchauungsmöglichkeit. Wir fühlen uns auch ſchon dann phantaſiemäßig angeregt, gleichſam in das Element der inneren Anſchauung getaucht, wenn wir mit Nachdruck auf den Anſchauungswert der gewählten Worte hingewieſen werden. Es kommt nur darauf an, daß uns der Dichter durch Wahl und Verknüpfung der Worte fühlen laſſe, daß er anſchauungsgeſättigte Worte zu geben bemüht und im ſtande ſei. Auch wenn wir dann die Anſchauungen, auf welche die Worte und Wendungen angelegt ſind, nicht wirklich vollziehen, ſo haben wir doch die Gewißheit, daß die Worte und Wendungen auf Anſchauung angelegt ſind, und daß wir fähig ſind, dieſe in den Worten gleichſam eingewickelt liegenden Anſchauungen auch wirklich mit unſerer Phantaſie zu vollziehen. So iſt hier alſo eine Stellvertretung für die wirkliche Phantaſieanſchauung vorhanden: ſie beſteht in der Gewißheit des Gegebenſeins von Worten mit ſtarken Anſchauungswerten, in der Gewißheit, daß uns ſtarke Anſchauungen 3. Betonte Gewißheit der Phantaſieanſchauungsmöglichkeit.

der Möglichkeit nach geboten ſind, und daß wir dieſe Anſchauungen jederzeit in Phantaſiewirklichkeit zu überſetzen im ſtande ſind. So fühlen wir uns alſo der Phantaſieanſchaulichkeit habhaft, ſie liegt fühlbar im Bereiche unſeres Könnens. Wir haben die unmittelbare Gewißheit: vom Dichter iſt alles geſchehen, um ſie uns nahe zu rücken. Es bedarf nur eines kleinen Schrittes, und ſie iſt in voller Wirklichkeit da.

Dieſe betonte, vom Dichter nachdrücklich herbeigeführte Gewißheit der Phantaſieanſchauungsmöglichkeit iſt es, worauf das Augenmerk ganz beſonders gelenkt werden muß, wenn die Frage nach der Anſchaulichkeit in der Dichtkunſt mit Verſtändnis behandelt werden ſoll. Dieſe Gewißheit gilt uns wie eine Art Phantaſieanſchaulichkeit, wie eine Annäherung an die Verleiblichung der durch die Worte erweckten Gefühle.

Berufung auf die innere Erfahrung.

Daß ich hier nicht Erdichtungen zum beſten gebe, wird jeder Leſer erfahren, wenn er, etwa im Shakespeare, auf Stellen ſtößt, die ganz beſonders auf Anſchauung hin geprägt ſind. Er fühlt dann ſeine Phantaſie auch durch ſolche Worte und Wendungen befriedigt und entzückt, denen er nicht mit ausdrücklichem Phantaſieſehen antwortet. Schon allein die Gewißheit, daß in den Worten Anſchauung ſteckt, regt die Phantaſie an und wirkt annähernd wie Phantaſieverleiblichung. Zu einer Verwirklichung der in den Worten liegenden Anſchauungsmöglichkeit braucht es nicht zu kommen, und unſer Anſchauungsbedürfnis iſt doch befriedigt.

Berufung auf das Bemühen der Dichter.

Und ſo ſind denn auch die echten Dichter aller Zeiten und Völker bemüht geweſen, ihren Worten und Sätzen möglichſt reiche und zwingende Anſchauungswerte zu geben. Das gilt von Homer und Äſchylos ebenſo wie von den indiſchen Epikern und Dramatikern, von Dante wie von Shakespeare, von Goethe wie von Grillparzer, von Gogol wie von Zola oder Gottfried Keller. Wie könnte man ſich dieſes Ausgehen der Dichter auf möglichſt anſchauungsſtarke und phantaſiebewegende Ausdrücke erklären, wenn ſie beim Leſen fremder Dichtungen die Erfahrung gemacht hätten, daß trotz aller auf Anſchauung gerichteten Prägung der Worte doch meiſtenteils der Eindruck der Anſchaulichkeit ausbleibt? Dann müßte ihnen ja ihr Bemühen von vornherein als ganz vergeblich erſcheinen. Eine ſolche Erfahrung müßten ſie aber gemacht haben, wenn nur das ausdrückliche Bilden von Phantaſiegeſtalten und nicht auch ſchon die Gewißheit der Phantaſieanſchauungsmöglichkeit den Eindruck der An-

ſchaulichkeit hervorbrächte. So läßt ſich alſo das Ringen der Dichter nach Worten von möglichſt ſtarkem Anſchauungswerte nur unter der Vorausſetzung erklären, daß auch ſchon jene Möglichkeitsgewißheit den Eindruck des Anſchaulichen gewährt. Nimmt man nun gar eine ſolche Unfähigkeit unſeres Geiſtes zu innerer Anſchauung an, wie dies Theodor Meyer tut,[1]) ſo iſt dieſes Streben und Ringen der Dichter nach Worten mit möglichſt ergiebigen nnd ſtarken Anſchauungswerten erſt recht unerklärlich.

4. Bewegungsempfindungen als Phantaſieleib von Stimmungen.

8. Wie der eben erörterte, ſo iſt auch der folgende entſcheidende Geſichtspunkt überhaupt nicht in den Umkreis der Erwägungen Theodor Meyers getreten. Er urteilt beſtändig ſo: weil die Dichtung die Forderung der Anſchaulichkeit nicht in derſelben Weiſe zu erfüllen vermag wie der Maler mit ſeinen der ſinnlichen Wahrnehmung dargebotenen Gegenſtänden, deswegen beſteht dieſe Forderung für die Dichtung nicht. Sein Maßſtab iſt durchgängig von viel zu grober Art.

Bedeutete ſchon die ſoeben gegebene Betrachtung eine ſtarke Erweiterung des Umfanges der Phantaſieanſchaulichkeit, ſo muß ſie doch noch in anderer Hinſicht erweitert werden. Wir haben nicht nur an die Phantaſiegeſtalten zu denken, auf deren Erzeugung die Worte durch die Bedeutung, die ſie haben, angelegt ſind, ſondern auch an die Verleiblichung von Stimmungen, zu denen wir durch die Worte angeregt werden. Hier handelt es ſich alſo um eine Verleiblichung, zu der wir nicht durch beſtimmte Worte unmittelbar aufgefordert werden, ſondern um eine ſelbſtändigere Hinzufügung des Leſers, jedoch im engen Anſchluß an die geleſenen Worte. Vor allem habe ich dabei Verleiblichung von Stimmungen durch Bewegungsempfindungen und damit verknüpfte ungefähre räumliche Anſchauungen im Auge. Hauptſache ſind die Bewegungsempfindungen, und zwar ſind es vorzugsweiſe Bewegungsempfindungen vorgeſtellter Art; inwieweit wirkliche Bewegungsempfindungen mit im Spiele ſind, bleibe dahingeſtellt. Bewegungsempfindungen als relativ ſelbſtändig vom Leſer hinzugefügte Stimmungsverleiblichungen — das iſt es alſo, was als eine weſentliche Seite der dichteriſchen Anſchaulichkeit in Betracht zu ziehen iſt. Es handelt ſich jetzt alſo vorwiegend um motoriſche Phantaſie. Die Wichtigkeit der Bewegungsempfindungen für das künſtleriſche Genießen erfährt hier eine Erweiterung.

[1]) Es iſt oft faſt bewundernswert, mit welcher Kunſt MEYER ſich an der Anerkennung der Tatſache der Phantaſieanſchaulichkeit vorbeiwindet (z. B. S. 156 ff.).

Wenn uns in dem Uhlandſchen Gedicht „Die Rache“ erzählt wird, der Knecht habe den Leib ſeines Herrn im tiefen Rhein verſenkt, ſich dann auf des Herrn Roß geſchwungen und über die Brücke ſprengen wollen; das Roß habe geſtutzt, ſich zurückgebäumt und ihn in den Strom geſchleudert; trotz alles Ruderns und Ringens ſei er durch den ſchweren Panzer niedergezwungen worden: ſo können in uns durch die zahlreichen Ausdrücke heftiger Bewegung allerhand Reproduktionen von Bewegungsempfindungen erzeugt werden. Derartige Bewegungsempfindungen nun habe ich hier nicht im Auge. In dieſem Beiſpiel entſpringen die Bewegungsempfindungen auf unmittelbare Aufforderung der entſprechenden Worte; die Bedeutung der Worte zielt auf ſie ab. Von dieſen Bewegungsempfindungen war an früherer Stelle, auch mit Rückſicht auf die Dichtung, die Rede (S. 228 f.). Jetzt dagegen kommen Bewegungsempfindungen als relativ ſelbſtändige Verleiblichungen von Stimmungen in Frage. Beiſpiele werden klarer machen, was ich meine.

Beiſpiele. Wer auf ſich achtet, wird finden, daß beim Leſen oder Hören von Dichtungen ſeine Phantaſie bald emporſtrebt, bald herabſinkt, jetzt vorwärts ins Weite ſtrebt, dann wieder nach rückwärts ſich dehnt, daß ſie ſich ausbreitet, zuſammenzieht, auf- und niederſchwebt, kurz ſich zu mannigfaltigen Bewegungslinien und Bewegungsrichtungen angetrieben fühlt. Es geſchieht dies gemäß den Stimmungen, die im Anſchluß an die Worte der Dichtung entſtehen. Es ſind erhebende oder niederdrückende, kämpfende oder ſehnende, drängende oder zurückhaltende, gewalttätige oder leiſe Stimmungen. Gläubiges Sichhinwenden, enttäuſchtes Sichabwenden, ſchüchternes Aufblicken, heftiges Zugreifen, Gefühle des Wachstums oder der Fülle, Gefühle der Abnahme oder der Leere: in dieſen und anderen Formen treten die mit Bewegungsempfindungen verſchmelzenden Stimmungen auf. Und ſie treten nicht in der Nacktheit des rein Innerlichen auf, ſondern, worauf es hier ankommt, verſchmolzen mit Bewegungsempfindungen. Schon die Bezeichnungen der Stimmungen, wie ich ſie beiſpielsweiſe gegeben habe, läßt beinahe jedesmal die Art von Bewegungsempfindung erkennen, in die ſich die Stimmung naturgemäß kleiden wird. Beſonders beim Leſen lyriſcher Dichtungen und lyriſch geſtimmter Stellen in Dichtungen anderer Art ſind ſolche Stimmungen ſamt ihrer Verleiblichung keineswegs etwas Seltenes, ſondern der feinfühlende Leſer begleitet manche Gedichte faſt ununterbrochen durch ſolche verleiblichte Stimmungen.

Ich greife verſchiedene Gedichte heraus und bezeichne die Stimmungen und die ſie ausdrückenden Bewegungsempfindungen. Beide Seiten faſſe ich in demſelben Ausdruck zuſammen. Goethes Gedicht „Über allen Gipfeln iſt Ruh“: leiſes Schweben in der Höhe; gegen den Schluß hin: Anſatz zu leiſem Herabſinken. Goethes Gedicht „Füllеſt wieder Buſch und Tal“: zu Beginn: weiches Herabſchweben; weiterhin: ein Sichdehnen in unbeſtimmte Weite; bei den Zeilen „Wenn du in der Winternacht Wütend überſchwillſt“: ein Sichaufgerütteltfühlen der Phantaſie; zum Schluß: ſtilles Sichzuſammenziehen. Goethes „Fiſcher“: das ganze Gedicht begleiten Gefühle des Sichaufundabwiegens. Goethes „Prometheus“: der Hauptſache nach Phantaſiebewegungen des ſtraffen Sichemporreckens und kraftvollen Sichzuſammenfaſſens. Heines Gedicht „Du biſt wie eine Blume“: ſanftes Sichhinwenden zur Geliebten mit der Gebärde des Segnens und Betens. Heines Gedicht „Die alten böſen Lieder“: Gefühle des Anwachſens, Anſchwellens entwickeln ſich bald zu Anfang und ſteigern ſich bis zum Schluß hin. Heines Gedicht von der Prinzeſſin Ilſe: mutwillig hüpfende, lockende, fortreißende Phantaſiebewegungen. Mörikes Gedicht „Geſang zu zweien in der Nacht“: wiegende, weiche, zögernde Bewegungen wie durch Lüfte; und zwar führt unſere Phantaſie eine Mannigfaltigkeit ſolcher wehender, ſchwebender Bewegungen aus. Mörikes Gedicht „An die Geliebte“ („Wenn ich, von deinem Anſchaun tief geſtillt“ u. ſ. w.): vorherrſchend Gefühle des langſamen Strebens nach oben. Mörikes Gedicht „Agnes“: müde, abnehmende, ſich verlierende Phantaſiebewegungen.

Die Bewegungsempfindungen können, wie ich ſchon bemerkte, mehr oder weniger von Phantaſieſehen begleitet ſein. Die Linien, Richtungen, Stärkegrade, Geſchwindigkeitsunterſchiede, kurz alle Seiten der Bewegungsempfindungen können zugleich, wenn auch nur ganz ungefähr, für die optiſche Phantaſie vorhanden ſein. Was wir z. B. als Phantaſieaufſchwung ſpüren, kann ſich aus einem motoriſch und einem optiſch empfundenen Empor zuſammenſetzen. Ein Gedicht wie Goethes Ganymed wird uns dies leicht zu ſpüren geben. Doch iſt für mich hier die Zumiſchung des Phantaſieſehens von untergeordneter Wichtigkeit. Die Bedeutung der Bewegungsempfindung für die Anſchaulichkeit in der Dichtung iſt es, was ich hier zur Geltung bringen möchte.

Zum Sinnlichwerden des dichteriſchen Inhaltes tragen weſentlich auch diejenigen Bewegungsempfindungen bei, die ſich in der be- Ergebnis.

ſchriebenen Weiſe mit Stimmungen verbinden. Die lebhaft vorgeſtellte, mit einer Stimmung ausgefüllte Bewegungsempfindung tritt für das Bewußtſein des dichteriſch Genießenden in die Rolle der Phantaſieanſchauung; ſie wird als Phantaſieleib der Stimmung gefühlt. Die lebhaft vorgeſtellte Bewegungsempfindung hat für unſer äſthetiſches Gefühl dieſelbe Stellung zu der mit ihr verſchmolzenen Stimmung wie das innerlich Geſehene oder Gehörte: ſie hebt dieſe aus ihrer reinen Innerlichkeit heraus, gibt ihr Geſtalt und Sinnlichkeit.

In den bildenden Künſten könnte ein ſolcher Erſatz der Geſichtsanſchaulichkeit durch die Bewegungsempfindung nicht vorkommen. Hier iſt die Anſchaulichkeit durch die wirkliche Geſichtswahrnehmung gegeben. Dieſer gegenüber iſt alle Bewegungsempfindung ein Mattes, Untergeordnetes, kann daher ihr gegenüber nicht aufkommen und ſo auch nicht zur Außenſeite der Gegenſtände, zu ihrer Geſtalt gerechnet werden. Die Bewegungsempfindungen gehören hier, ſo wichtig ſie auch ſind, vielmehr dem Vorgange der Einfühlung an (ſei es als Vorbereitung, ſei es als Glied). Davon war ausführlich die Rede (S. 232 f., 265). In der Dichtung dagegen können ſie geradezu als Verleiblichung eines Inneren auftreten. Denn hier beſteht das Anſchauliche der Gegenſtände in Phantaſieanſchauung, alſo in einer Daſeinsweiſe, zu der auch die vorgeſtellte Bewegungsempfindung, ſofern ſie nur lebhaft und eindringlich vorgeſtellt wird, gehört. Kommt es aber gar zu wirklichen Bewegungsempfindungen, ſo können dieſe natürlich erſt recht als zum Sinnlichwerden der dichteriſchen Stimmungen gehörig betrachtet werden.

Iſt denn nun aber auch, ſo könnte man fragen, der von dieſen Bewegungsempfindungen ausgehende Anſchaulichkeitsbeitrag von Bedeutung für den Geſamteindruck einer Dichtung? Beſonders in der Lyrik ſcheint mir dies in hohem Grade der Fall zu ſein. Wenn ſich uns beim Leſen eines Gedichtes durch deſſen Stimmungsgang unſere Bewegungsempfindungen beleben, ſo kann dies in ſolchem Maße als Anſchauungsbelebung für das ganze Gedicht wirken, daß ſelbſt anſchauungsarme Strecken dadurch gleichſam gedeckt erſcheinen. Solcher Zug und Drang der Bewegungsempfindungen kann über das ganze Gedicht eine Anſchauungsbelebung auszubreiten ſcheinen.[1])

[1]) Man pflegt ſich neuerdings für die Behauptung, daß den Worten wenig oder nichts von Anſchauung entſpricht, auf die Ausſagen von Verſuchsperſonen zu berufen. Ich ſtehe dieſen Ausſagen von vornherein zweifelnd gegenüber. Denn höchſtwahrſcheinlich haben dieſe Perſonen ihre Aufmerkſamkeit weder auf die Ge-

9. Es gilt, in der eingeſchlagenen Richtung noch einen Schritt weiter zu gehen. Nicht nur Bewegungsempfindungen, ſondern Gemeinempfindungen überhaupt können in die Stelle der Phantaſieanſchauung einrücken. Man hat dabei insbeſondere an Empfindungen leiblicher Kraft, Friſche, Geſundheit und Ähnliches zu denken. 5. Gemeinempfindungen als Veranſchaulichungsmittel.

Es findet in dieſer Beziehung in der Dichtkunſt eine Art Umkehrung ſtatt: das Schlußglied des äſthetiſchen Verhaltens wird mit dem Anfang verknüpft. In allem äſthetiſchen Verhalten können den ſubjektiven Zuſtandsgefühlen auch allerhand Gemeinempfindungen zugemiſcht ſein. Das wiſſen wir von früher her (S. 164). Dieſe Gemeinempfindungen, die ſozuſagen den Ausläufer des äſthetiſchen Verhaltens bilden, können nun auf dem Boden der Dichtkunſt unter Umſtänden als Verleiblichung des dargebotenen Gehaltes gefühlt werden. In allen anderen Künſten und im Naturäſthetiſchen iſt ein ſolcher Rollentauſch völlig ausgeſchloſſen. Gegenüber der wirklichen Geſichts- und Gehörswahrnehmung als Trägern und Geſtaltern des äſthetiſchen Gegenſtandes kommen die Gemeinempfindungen, die den Zuſtandsgefühlen beigemiſcht ſind, nicht auf. Der äſthetiſche Gegenſtand ſteht in Geſichts- und Gehörsgeſtalt abgeſchloſſen, feſtumgrenzt, fertig da. So können die Gemeinempfindungen ſozuſagen gar nicht daran denken, zur Anſchauungsſeite des Gegenſtandes gehören zu wollen. Ganz anders in der Dichtkunſt. Hier gewinnt der Gehalt ſeine Anſchaulichkeit durch die Phantaſie; dieſe kann ſich aber von Natur aus mit der Anſchauungskraft der Sinne nicht entfernt meſſen; ſie zieht daher unwillkürlich von überall her Hilfen herbei, um ihre verhältnismäßig geringe Anſchauungskraft zu verſtärken. Und ſo leiſten ihr denn auch die Gemeinempfindungen häufig unterſtützende Dienſte. Stellen ſich beim Leſen oder Hören durch den Inhalt der Worte etwa in uns die Empfindungen von leiblicher Kraft, Friſche, Beweglichkeit, Leichtigkeit derart ein, daß der Inhalt der Worte durch dieſe Empfindungen als naturgemäß dargeſtellt, als ſinngemäß wiedergegeben ge-

---

wißheit von der Phantaſieanſchauungsmöglichkeit, noch auf dieſe motoriſchen Verleiblichungen von Stimmungen gelenkt. Auch mache ich den grundſätzlichen Einwurf, daß Verſchmelzungsergebniſſe im Bewußtſein von ſolcher Innigkeit und Dunkelheit ſein können, daß die Selbſtbeobachtung allein die darin enthaltenen Seiten nicht zu unterſcheiden vermag, ſondern ſich mit Erwägen und Schließen verbinden muß. Dieſer Punkt verdient beſonders bei äſthetiſchen Befragungen von Verſuchsperſonen wohl erwogen zu werden. Hierzu kommt noch das S. 416 geltend gemachte Bedenken.

fühlt wird, ſo gelten uns unwillkürlich dieſe Gemeinempfindungen als Verleiblichung des Inhaltes. Der Inhalt ſcheint uns an anſchaulicher, ſinnlicher Kraft gewonnen zu haben. Bedingung iſt alſo, daß die Gemeinempfindung nicht rein als nur ſubjektive Antwort des Genießenden gefühlt wird, ſondern als den Inhalt ſelbſt zum Ausdruck bringend erſcheint. So werden daher z. B. das Gefühl der leiblichen Löſung und Erweichung in der Rührung oder das Gefühl der leiblichen Durchſchüttelung beim Lachen oder das Gefühl lebhafteren Atmens[1]) beim Leſen ſpannender Stellen nicht als Veranſchaulichungsmittel gelten dürfen.

Wer kann Heines Prolog zur Harzreiſe leſen, ohne bei ſolchen Worten wie „Auf die Berge will ich ſteigen“ u. ſ. w. ſo etwas wie Empfindungen leiblicher Kraft, Freiheit und Leichtigkeit zu ſpüren! Dieſe Empfindungen haben nun eben nicht bloß als zu den ſubjektiven Zuſtandsgefühlen gehörig zu gelten, ſondern ſie tragen zugleich zur Erhöhung der Anſchaulichkeit der Dichtung bei. Sie verſtärken die Sinnengeſtalt der lyriſchen Gefühle. Oder man denke an Mörikes Gedicht „Mein Fluß“: beſonders beim Leſen der zwei erſten und der zwei letzten Strophen quellen in uns Gemeinempfindungen des Geſunden, Wohligen, Kühlen auf, und ſie verſtärken ohne Zweifel die ſinnliche Kraft des Dargeſtellten.

Ergebnis. Auf dieſe Weiſe laſſen ſich, glaube ich, die beim Leſen und Hören von Dichtungen entſtehenden Bewegungs- und Gemeinempfindungen in ihrer Bedeutung für den äſthetiſchen Eindruck vollkommen würdigen, ohne daß dieſe Bedeutung doch als ein die Phantaſieanſchaulichkeit einſchränkender oder gar nahezu beſeitigender Umſtand erſchiene. Vielmehr ſtellte ſich uns die Sache ſo dar, daß ſich die optiſche und akuſtiſche Phantaſieanſchauung durch das motoriſche Phantaſieerleben und außerdem durch gewiſſe Gemeinempfindungen bereichert. Die ſinnliche Seite des dichteriſchen Gehaltes wächſt von verſchiedenen Seiten her zu einer ſtarken Geſamtwirkung zuſammen. Ich betone dieſes Ergebnis mit um ſo größerem Nachdruck, als bei Groos und Roetteken, die mit vollem Recht, wenn auch vielfach in überſchätzender Weiſe, auf die wichtigen Beiträge der niederen

[1]) Was Groos, a. a. O. S. 77 ff. über die äſthetiſche Bedeutung der Atembewegungen für das ſtille Leſen in intereſſanter Weiſe ausführt, gehört zu den pſychophyſiſchen Vorbedingungen des äſthetiſchen Genießens beim ſtillen Leſen und iſt aus dieſem Grunde nicht auf gleiche Stufe mit den dichteriſchen Verſinnlichungsmitteln zu ſetzen.

Empfindungen für den äſthetiſchen Eindruck beim Leſen hingewieſen haben,[1]) dieſe Beiträge unter die Beleuchtung geſetzt ſind, als ob hierin eine bedeutende Schmälerung der Phantaſieanſchaulichkeit läge.

So hat ſich alſo jetzt eine Ergänzung des im zweiten Kapitel des zweiten Abſchnittes über die Beiträge der niederen Empfindungen für Herſtellung der ſinnlichen Form der äſthetiſchen Gegenſtände Geſagten ergeben. Es hat ſich gezeigt, daß auch auf dem Boden der Dichtkunſt gewiſſe niedere Sinnesempfindungen dieſe Bedeutung gewinnen können. Soweit Gemeinempfindungen und wirkliche, nicht bloß vorgeſtellte Bewegungsempfindungen zur Verſinnlichung des dichteriſchen Gehaltes mitwirken, darf man ſagen, daß hier die ſinnliche Seite eines äſthetiſchen Gegenſtandes durch niedere Sinnesempfindungen zu ſtande kommt.

Wie anſchauungsarme Stellen in Dichtungen zu beurteilen ſind.

10. So zahlreiche Mittel nun aber auch zum Zuſtandekommen der dichteriſchen Anſchaulichkeit zuſammenwirken, ſo weiſen doch auch gute Dichtungen häufig anſchauungsarme Stellen auf. Wie hat man dieſe Tatſache zu beurteilen? Von der Geringwertigkeit des Dichters als einer Urſache ſehe ich dabei vollkommen ab.

Man könnte meinen: es ſei daraus zu ſchließen, daß man mindeſtens für die Dichtkunſt eine Norm, die auf Anſchaulichkeit geht, nicht aufſtellen dürfe. Nach allem Vorausgegangenen wäre es verfehlt, wenn wir uns zu dieſer Folgerung entſchließen wollten. Vielmehr werden wir hier ähnlich wie in anderen Lagen des Verlaufes unſerer äſthetiſchen Betrachtungen ſprechen. Die Verſchmelzung des Gefühls mit der Anſchauung oder das Heraustreten des Gehaltes zu Sinnlichkeit iſt, ſo werden wir ſagen, kein Befehl, der jedesmal in vollſtändiger Weiſe ausgeführt werden muß, ſondern eine Vorſchrift, deren Ausführung ſtets im Hinblick auf etwa vorliegende, in den inneren Bedingungen gewiſſer äſthetiſcher Gebiete begründete Schwierigkeiten und Hemmniſſe beurteilt werden muß. Eine äſthetiſche Norm, ſo werden wir ſagen, wird dadurch nicht widerlegt, daß ihre Ausführbarkeit in der Beſchaffenheit dieſes oder jenes Gebietes gewiſſen Schranken begegnet. Eine drakoniſche Geltung der Normen, wie ſie

[1]) Groos, Der äſthetiſche Genuß, S. 75 ff. Wie ſehr er die Phantaſieanſchauung im engeren Sinne zurückdrängt zu Gunſten der motoriſchen Vorgänge, iſt beſonders S. 79 und 81 zum Ausdruck gebracht. Roetteken, a. a. O. S. 49 ff., 65 ff. Roetteken hebt das Schwierige, Unvollkommene, Kümmerliche des inneren Anſchauens trefflich hervor, aber es fehlt bei ihm die Ergänzung durch die entgegenwirkenden poſitiven Geſichtspunkte.

z. B. Konrad Lange als Prüfſtein für die äſthetiſche Normengebung angeſehen wiſſen möchte,[1]) liegt mir, wie der Leſer weiß, gänzlich ferne.

Die Schwierigkeiten für dichteriſche Veranſchaulichung.

Fragt man nun nach den Schwierigkeiten, die ſich aus dem Weſen der Dichtkunſt heraus dem Streben nach phantaſieanſchaulicher Geſtaltung entgegenſtellen können, ſo wird ſich auf drei Punkte hinweiſen laſſen. Übrigens war ſchon an früherer Stelle (S. 136 f.) hiervon im allgemeinen die Rede.

Erſtens ſtellen ſich dort, wo Gefühlsergüſſe den unmittelbaren Gegenſtand der Dichtung bilden, der Veranſchaulichung oft bedeutende Schwierigkeiten in den Weg. Beſonders der Lyriker macht dieſe Erfahrung häufig. Die Äſthetik der Lyrik wird an hervorragender Stelle von den verſchiedenen Mitteln und Wegen zu handeln haben, wie den Gefühlsergüſſen Anſchauungsgeſtalt gegeben werden kann.

Eine zweite Schwierigkeit für das Veranſchaulichen liegt dort vor, wo Gedanken in Anſchauung überſetzt werden ſollen. Vor allem die philoſophiſche Lyrik hat mit dieſer Schwierigkeit zu kämpfen. Aber ſie ſtellt ſich auch für den dramatiſchen und erzählenden Dichter ein, wofern er einen Denker, Forſcher, Grübler auftreten läßt.

Drittens bietet die anſchauliche Darſtellung von Beziehungen oft große Schwierigkeiten dar. Wenn der Romandichter oder Dramatiker die Vorausſetzungen eines Erbſchaftsſtreites, die Urſachen des Niederganges irgend welcher Unternehmungen, einen Familienzwiſt, politiſche Intrigen darzuſtellen hat, ſo leuchtet das Schwierige der anſchaulichen Geſtaltung ein. Von dieſer dritten Schwierigkeit war in einem anderen Zuſammenhange ſchon im vorigen Kapitel (S. 409 f.) die Rede.

Es muß daher, ſo oft in Dichtungen anſchauungsarme Stellen begegnen, zuerſt gefragt werden, ob geringes dichteriſches Können, Nachläſſigkeit, Flüchtigkeit an der Anſchauungsöde ſchuld ſeien, oder ob bei tüchtigem künſtleriſchen Können und Wollen die in der Natur der Sache liegenden Schwierigkeiten zu dem Mangel an Anſchauung geführt haben. Iſt dies Zweite der Fall, dann muß weiter gefragt werden, ob es dem Dichter gelungen iſt, jenen Mangel durch entſcheidende künſtleriſche Vorzüge zurücktreten zu laſſen. Am günſtigſten liegt der Fall dann, wenn dieſe Vorzüge ſo bedeutend und eindrucksvoll ſind, daß man ſich jenen Mangel gern gefallen läßt oder ihn

[1]) Konrad Lange, Das Weſen der Kunſt, Bd. 2, S. 139.

vielleicht überhaupt nicht bemerkt. Zu den Vorzügen, durch die jener Mangel beſonders leicht zum Zurücktreten gebracht werden kann, gehört die Lebendigkeit, Echtheit und individuelle Prägung im Ausdruck der Gefühle. Wenn man z. B. Goethes Gedicht „Der du von dem Himmel biſt, Alles Leid und Schmerzen ſtilleſt“ oder den Anfang des Fauſt-Monologs „Habe nun ach! Philoſophie“ betrachtet, ſo wird man hier nicht gerade ſtarke Anſchauungswerte finden. Aber es macht ſich dieſer Mangel nicht fühlbar, weil uns zahlreiche künſtleriſche Vorzüge, insbeſondere auch die Gefühlsurſprünglichkeit, die Echtheit des Erlebens, gefangen nehmen.[1])

[1]) Erſt während des Druckes leſe ich die wertvolle Abhandlung „Anſchauung und Beſchreibung“ von MAX DESSOIR (Archiv für ſyſtematiſche Philoſophie, Bd. 10, S. 20 ff.). Auch DESSOIR wird durch die berechtigte Gegnerſchaft gegen die übliche Lehre von der dichteriſchen Anſchaulichkeit zu einer ſtarken Unterſchätzung der Anſchauungskraft der Wortvorſtellungen getrieben.

Sechſtes Kapitel.

Die gehalterfüllte Form. Ablehnung der formaliſtiſchen Äſthetik.

Neue Frage.

1. Bis jetzt ſteht uns feſt: aller Gehalt muß, wenn er äſthetiſch wirken ſoll, ſinnliche Geſtalt gewinnen. Nun fragt es ſich, ob auch umgekehrt die ſinnliche Geſtalt nur dann, wenn ſie gehalterfüllt iſt, äſthetiſchen Wert hat. Genügt etwa ſchon die bloße leere, reine Form, um einen äſthetiſchen Eindruck hervorzurufen? Wäre wirklich die Form für ſich ſchon äſthetiſch bedeutſam, ſo würde damit ein äſthetiſches Verhalten zugegeben ſein, das im reinen Anſchauen beſtünde. Damit wäre das über die Einfühlung Geſagte erheblich einzuſchränken. Die Einfühlung wäre dann nicht mehr allgemeiner Charakterzug des äſthetiſchen Verhaltens, ſondern es würde mindeſtens eine Zweiteilung ſtattfinden: das äſthetiſche Verhalten käme dann teils durch Einfühlung, teils durch reines Anſchauen zu ſtande.

Kann die gehaltleere Form äſthetiſch wirken?

Es gilt hier alſo, ſich darauf zu beſinnen, ob ſchon das reine Anſchauen für ſich als äſthetiſcher Vorgang angeſehen werden dürfe. Oder nach der gegenſtändlichen Seite ausgedrückt: es gilt zu überlegen, ob ſchon die reine Form für ſich, ohne Gehalt, abgeſehen von Ausdruck, Sinn und Seele, äſthetiſch wirkſam ſei. Wäre ſie dies, ſo würde wohl der Satz beſtehen bleiben, daß nicht der reine, ſondern erſt der formgewordene Gehalt äſthetiſch befriedigt; aber der ergänzende Satz „die gehalterfüllte Form gefällt“ würde dann nur einen Teil der Wahrheit enthalten.

Um ſo mehr aber muß man ſich aufgefordert fühlen, die reine Form auf ihre äſthetiſche Wirkſamkeit hin zu prüfen, weil eine große Anzahl hervorragender Äſthetiker der reinen Form äſthetiſche Bedeutung zuſchreibt.

2. Kant iſt dem Prinzip nach formaliſtiſcher Äſthetiker. Wenn Kant. Kant das äſthetiſche Wohlgefallen ohne allen Begriff, ohne alle Vorſtellung von Zweckmäßigkeit und Vollkommenheit zu ſtande kommen läßt, ſo iſt damit ausgeſprochen, daß das Schöne nur im Spiel der reinen Formen beſteht. Nach den grundlegenden Sätzen von Kants Äſthetik iſt nur dieſe inhaltloſe Schönheit Schönheit im wahren Sinne. Kant nennt ſie freie Schönheit. Blumen, Papageie, Kolibris, Paradiesvögel, Schaltiere, Arabesken, Muſik führt er als Beiſpiele ſolcher freien Schönheit an. Wenn Kant außerdem noch von anhängender Schönheit, von dem intellektuellen Intereſſe am Schönen, von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit ſpricht,[1]) ſo iſt dies ein Abgehen von dem Äſthetiſchen in ſeiner ſtrengen Geſtalt. Im Grunde iſt es der Kant eigentümliche Dualismus von Sinnlichkeit und Vernunft und hineinſpielender Weiſe auch ſein Dualismus zwiſchen der Erſcheinungswelt und dem Überſinnlichen, was ihn hindert, für das innere Einheitsverhältnis, das den Mittelpunkt des gefühlsbeſeelten Anſchauens oder der gehalterfüllten Form bildet, Verſtändnis zu haben.

Auch Schillers Äſthetik hat einen Zug in ſich, der nach dem Schiller. Formalismus hinübergeht. Freilich nur einen Zug; denn Schiller hat den Formalismus weit organiſcher und vollkommener als Kant überwunden. Beſonders gehört die Abhandlung über Anmut und Würde hierher. Dieſe Abhandlung iſt geradezu von zwei entgegengeſetzten Tendenzen beherrſcht, die ich als formaliſtiſche und harmoniſtiſche bezeichnen könnte. Das Schöne erſcheint Schiller auf der einen Seite wie eine Eigenſchaft des Sinnlichen. Er ſpricht, als ob ein geiſtiger Gehalt nicht in der ſinnlichen Erſcheinung ſichtbar werden könnte, als ob Erſcheinung und Geiſt nicht zuſammenkommen, ſich nicht durchdringen könnten. Hier iſt Schiller auf dem Sprunge, zum Formaliſten zu werden. Er ſteht unter dem Einfluß des Kantiſchen Dualismus von Erſcheinung und Überſinnlichem, Natur und Freiheit. Aber dieſer Formalismus kommt doch nicht zur vollen Ausbildung. Denn in Schiller regt ſich zugleich ſeine eigene, unkantiſche, auf Einheit von Natur und Geiſt gerichtete Seele. Er lenkt ein in allerhand zögernden, ſchielenden Wendungen, bis er endlich, während er zuerſt die Vernunft aus der Schönheit verbannt hatte, die Schönheit

[1]) KANT, Kritik der Urteilskraft, § 16, § 42, § 58. Schon S. 126 f. war von KANT nach derſelben Richtung hin, nur in anderem Zuſammenhange, die Rede.

durch Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft zu ſtande kommen läßt.[1])

Herbart.

Bekanntlich hat dann Herbart die Form als ſolche in der Äſthetik mit klarem Bewußtſein als das einzig Gefallende hingeſtellt. „Die Materie iſt gleichgültig"; nur die Form iſt der äſthetiſchen Beurteilung unterworfen. Das Schöne liegt überall in Verhältniſſen. Die Äſthetik hat die ſämtlichen Grundverhältniſſe zu ordnen, die als ſolche, ohne Rückſicht auf das in ihnen erſcheinende Was, Beifall erwecken.[2]) Ausgeführt aber wurde dieſe Anſicht von der Form als dem Einzigen, woran aller äſthetiſcher Wert hänge, in dem kunſtreichen und künſtlichen Syſtem der Äſthetik, das Robert Zimmermann in dem Werke „Allgemeine Äſthetik als Formwiſſenſchaft" niedergelegt hat.[3]) Nach Zimmermann iſt das Schöne keine geiſtige Welt, ſondern lediglich eine Summe inhaltsleerer Beziehungen. Das Was, das in dem Bezogenen liegt, muß aus den Beziehungen gewaltſam getilgt werden, wenn dieſe äſthetiſch wirken ſollen. Hanslick hat dann dieſe Auffaſſung, allerdings in maßvoller Weiſe, auf die Muſik angewandt.

Eine beſondere, teils künſtleriſche, teils pſychologiſche Ausbildung hat die formaliſtiſche Auffaſſung bei Konrad Fiedler erfahren.[4])

Dualiſtiſche Äſthetiker.

Andere Äſthetiker wieder nehmen mit vollem Bewußtſein eine doppelte äſthetiſche Wirkung an: ſie ſchreiben dem Inhalt eine äſthetiſche Bedeutung zu, daneben aber betrachten ſie auch die reine Form als fähig, äſthetiſch zu wirken. So iſt es bei Köſtlin. Er ſieht in jeder der beiden Seiten, in dem Inhalt wie in der Form, ein eigenes, relativ ſelbſtändiges Element des äſthetiſchen Lebens. Insbeſondere von der Form hebt er hervor, daß ſie auch ganz allein

---

[1]) Auch ſonſt iſt bei SCHILLER die formaliſtiſche Einſeitigkeit zu ſpüren; ſo z. B. in dem zweiundzwanzigſten Briefe über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen.

[2]) HERBART, Werke, Leipzig 1850. Bd. 2, S. 350; Bd. 8, S. 18.

[3]) Ich verweiſe auf die treffende Kritik, die FRIEDRICH VISCHER in dem ſechſten Heft der „Kritiſchen Gänge" (S. 3 ff.) und EDUARD VON HARTMANN in der „Deutſchen Äſthetik ſeit Kant" (S. 269 ff.) von ZIMMERMANNS Formalismus gegeben haben.

[4]) KONRAD FIEDLER, Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunſt. Leipzig 1876. Ich habe mich mit FIEDLER in meiner Schrift über den Symbolbegriff auseinandergeſetzt (S. 105 ff.). Verwandt mit FIEDLERS Auffaſſung iſt der Standpunkt von ADOLF HILDEBRAND (Das Problem der Form in der bildenden Kunſt. Straßburg 1893). HILDEBRAND neigt nach dem Formalismus des räumlichen Vorſtellens hin; doch kommt bei ihm auch der in der Form liegende Ausdruck zu einer gewiſſen Geltung (S. 83 ff.).

durch ſich wirken kann. Neben ihr aber gibt es menſchlich anſprechenden Inhalt und dieſer bildet eine ebenſo weſentliche Seite am Äſthetiſchen.[1])

Auch Fechner gehört hierher. Er unterſcheidet einen direkten und einen aſſoziativen Faktor des Schönen. „Daß Formen, Farben, Töne uns rückſichtslos auf angeknüpften Sinn, Bedeutung, Zweck und ohne eine Erinnerung an äußerlich oder innerlich früher davon Erfahrenes, kurz vermöge direkter Einwirkung, mehr oder weniger gefallen oder mißfallen können, bezweifelt niemand.“ Doch bleiben im Reiche des Sichtbaren die direkten Eindrücke ärmlich und dürftig im Vergleiche mit den aſſoziierten. Das Erheblichſte, wozu es dieſes Reich abgeſehen von Aſſoziation bringt, iſt die kaleidoſkopiſche Figur und das Feuerwerk. Wie wenig der direkte Faktor für die Malerei bedeute, geht daraus hervor, daß, wenn man das ſchönſte Gemälde umkehrt, das Gefallen daran aufhört, trotzdem doch die Verhältniſſe in dem Gemälde, von denen der direkte Eindruck abhängt, dieſelben geblieben ſind. „Auch die Poeſie gipfelt im aſſoziativen Faktor, denn der Sinn des Gedichtes iſt nur angeknüpft an die Worte.“ Dagegen kommt in der Muſik dem direkten Faktor die Hauptrolle zu; der aſſoziative wirkt nur nebenbei.[2])

Art der Widerlegung der formaliſtiſchen Äſthetik.

Von Fechner iſt dieſer äſthetiſche Dualismus in viele andere Schriften über Äſthetik übergegangen. So findet man ihn bei Heinrich von Stein. Er ſtellt eine ganze Reihe von Prinzipien der formalen Schönheit auf. Doch ſei das Formalſchöne nicht der einzige und nicht der weſentlichſte Faktor des Eindrucks. Von bedeutenderem Gewicht für den äſthetiſchen Eindruck ſeien die durch Aſſoziation hinzutretenden Gedanken und Gefühle.[3])

3. Soll die formaliſtiſche Auffaſſung vom Äſthetiſchen widerlegt werden, ſo wird es gut ſein, die Widerlegung an den Arten von Gegenſtänden vorzunehmen, die für dieſe Auffaſſung den günſtigſten Boden darbieten. Wenn es Künſte gibt, die von der formaliſtiſchen Äſthetik in beſonders einleuchtender Weiſe zur Begründung herange-

[1]) Köstlin, Äſthetik, S. 53 ff., 67 ff., 312 ff. Prolegomena zur Äſthetik (Tübingen 1889), S. 77 ff., 96 ff.

[2]) Fechner, Vorſchule der Äſthetik, Bd. 1, S. 116 f., 158 f.

[3]) Heinrich von Stein, Vorleſungen über Äſthetik, S. 11 ff., 19 ff. Auch Oskar Bie ſpricht von einem Nebeneinander von Form und Gehalt (oder, wie er ſagt, „Charakter“). Beide Seiten ſind bei ihm zu wenig in ein inneres Verhältnis geſetzt (a. a. O. Neue Deutſche Rundſchau 1894, S. 832 ff.).

zogen werden können, ſo ſind dies ohne Zweifel die Stimmungskünſte. An einem Gemälde oder Dichtungswerk jemanden davon überzeugen zu wollen, daß ſchon die Form als ſolche äſthetiſch gefalle, wird viel ſchwieriger ſein, als wenn man eine Säule, einen Krug oder eine Melodie wählt. Wir werden uns daher auf das Gebiet der Baukunſt, des Kunſthandwerks und der Tonkunſt begeben. Wenn es gelingt, nachzuweiſen, daß ſelbſt auf dieſen Gebieten ſich an die Form als ſolche nirgends ein äſthetiſches Gefallen knüpft, ſondern auch hier überall erſt die gehaltvolle Form äſthetiſch wirkt, ſo wird der Beweis von der Unſtichhaltigkeit der formalen Auffaſſung als überhaupt erbracht angeſehen werden dürfen.

Ich glaube nun: es läßt ſich nach allem, was über die Einfühlung bisher dargelegt wurde, ohne Schwierigkeit zeigen, daß ſelbſt auf dem für die formaliſtiſche Äſthetik günſtigſten Boden ihr Grundgedanke unzureichend iſt. Ich ſtelle einfach die Frage: was geſchieht in dem Betrachter, wenn er ſich mit unabgelenktem, unabgeſchwächtem, hingegebenem Schauen der Form der Säule, des Kruges, der Melodie zuwendet? Dabei wird ſich zeigen, daß das Schauen, indem es ſich in die Form vertieft, unwillkürlich zugleich mit der Form ihre Seele, ihren Stimmungsgehalt ergreift. Das Schauen, ſo wird ſich zeigen, befindet ſich in Selbſttäuſchung, wenn es glaubt, nur an der Form hinzugleiten. Iſt das Schauen ſo voll und friſch und hingegeben, kurz ſo, wie auch der formaliſtiſche Äſthetiker das äſthetiſche Schauen haben will, dann verſchmilzt unwillkürlich und unwiderſtehlich mit ihm zugleich der Gefühlsgehalt, der in der Form zum Ausdruck kommt. Für das kräftige, geſteigerte Schauen iſt die Form nur als ausdrucks- und ſeelenvolle Form vorhanden. Was alſo Gefallen an der bloßen Form zu ſein ſcheint, iſt vielmehr Gefallen an der Einheit von Form und Gehalt, von Geſchautem und Gefühltem. Es wäre eine gewaltſame Abſtraktion, das Gefallen an der Form lediglich auf das Schauen zu beziehen. Dem hingegebenen, vollen Schauen gefällt die Form immer ſchon als ausdrucksvolle Form. Wenn das äſthetiſche Schauen ſich dennoch ſo leicht über ſich ſelbſt täuſcht, indem es das Vergnügen, das es empfindet, ausſchließlich auf die Form bezieht, ſo kommt dies zum großen Teil daher, weil bei Gehalt immer nur an Vorſtellungs- und Gedankengehalt, nicht aber an den ſymboliſchen Stimmungsgehalt gedacht wird. Dieſer Gehalt mit ſeinem feineren, flüchtigeren Weſen wird überſehen und immer nur der Gehalt in ſeinen feſteren, gröberen Arten beachtet.

4. Ich wähle ganz einfache Beiſpiele. Wenn wir mit dem Auge einem Säulenſchaft von unten nach oben folgen, ſo wird uns bei künſtleriſch geſteigertem Sehen mit dem Geſichtseindruck zugleich der Eindruck des Aufwärtsſtrebens zu teil, ſei es, wie bei der doriſchen Säule eines ſchwerfälligeren, ſei es, wie bei der joniſchen, eines leichteren und freieren. Und geben wir uns im beſonderen etwa dem Betrachten der Säulenbaſis hin, ſo gewinnt, wenn wir einen Fall der attiſch-joniſchen Ordnung vor uns haben, die Verbindung von Trochilus und Torus ſchon für den Augeneindruck ein eigentümliches Leben: ſo etwas wie ein Ausholen und Sichzuſammennehmen zum Aufſtieg, wie ein Rhythmus von vorbereitender Ausweitung und Anſpannung ſcheint aus den Formen zu ſprechen. Und ebenſo kann unſer Auge ſich dem joniſchen Kapitell nicht anſchmiegen, ohne daß dieſes nicht zugleich ein heiter ſpielendes, in ſeinen Äußerungen freundlich entgegenkommendes Leben zu atmen ſchiene. Ich will hiermit das reichbewegte Spiel von Strebungen und Lebensäußerungen, das in der Säule zum Ausdruck kommt, nicht im entfernteſten zu erſchöpfender Bezeichnung gebracht haben; ſondern nur ſoviel ſollte angedeutet werden, daß ſich dem Geſichtseindruck immer ſchon Stimmungsgehalt einverleibt. Für die Baukunſt hat beſonders Heinrich Wölfflin in ebenſo klarer wie intimer Weiſe das in den Formen ſich ausdrückende menſchliche Lebensgefühl an einer Fülle von Beiſpielen bewieſen.[1])

Widerlegung durch die Stimmungskünſte.

Oder man nehme etwa eine griechiſche Vaſe. Indem das Auge die Formen begleitet, offenbart ſich uns auch hier zugleich die in ihnen waltende Seele. Wir nehmen ein Spiel und Gegenſpiel lebendiger Kräfte wahr, etwa milde Spannungen und ſanfte Löſungen, leichtes, ſiegreiches Streben und einſchränkendes, beruhigendes Gegenſtreben, ein maßvoll heiteres Sichausleben klarer Kräfte. Wenn das Auge ſich den Formen hingibt, werden ungetrennt davon dem Gefühle dieſe Formen in der angedeuteten Weiſe lebendig. Und ſo kommen denn die Formen als ſolche überhaupt nicht dazu, Wohlgefallen zu erwecken. Sie ſind für unſer friſches und kräftiges Schauen immer ſchon als ausdrucksvolle Formen vorhanden.

Oder man verſetze ſich endlich in die Tonwelt. Indem unſer

[1]) Heinrich Wölfflin, Prolegomena zu einer Pſychologie der Architektur. München 1886. Renaiſſance und Barock. München 1888. Wölfflin hätte auch bei der Pſychologie der Einfühlung mehrfach zur Beſtätigung herangezogen werden können.

Ohr die Töne aufnimmt, werden uns dieſe zugleich zu Kündigern mannigfaltigen Lebens.[1]) Es ſcheint in den Tönen zu ſpielen und zu ringen, zu ſiegen und zu unterliegen, zum Lichte zu dringen, in Finſternis zu ſtürzen und im Dämmer zu ſchweben; es ſcheint in ihnen gemeſſen zu ſchreiten, mutvoll zu erobern, zögernd zu weichen, lächelnd dahinzutändeln; es ſcheint in ihnen bald ſüß zu träumen, bald verlaſſen zu klagen, bald in Lebensfülle zu frohlocken, bald ſchalkhaft zu necken. Die kahlen, leeren Töne ſind eine Abſtraktion, von der kein Gefallen oder Mißfallen ausgeht; eine gewaltſam abgelöſte Oberfläche, die als ſolche für den genießenden Hörer nicht vorkommt. Was da gefällt oder mißfällt, ſind immer ſchon die ſeelenvollen Töne. Es iſt ein greller Widerſpruch, wenn Hanslick auf der einen Seite anerkennt, daß das Tonwerk „ſich von innen heraus geſtaltender Geiſt" ſei, ja geradezu an es die Forderung des „Geiſt- und Gefühlvollen" ſtellt, und dennoch anderſeits als Verfechter der Lehre auftritt, daß der Inhalt der Muſik nimmermehr in Gefühlen beſtehe.[2])

Pſychologiſche Widerlegung der formaliſtiſchen Äſthetik.

5. Nur auf dieſem pſychologiſchen Wege läßt ſich die formale Auffaſſung vom Äſthetiſchen von Grund aus widerlegen. Bei unbefangener und genauer pſychologiſcher Betrachtung ergibt es ſich, wie wir ſahen, daß das Wohlgefallen an den reinen und nackten Formen eine unwirkliche Abſtraktion iſt, daß im lebendigen Fluſſe der ſeeliſchen Entwicklung die geſchauten Formen immer zugleich als durchfühlte, alſo ausdrucks- und gehaltvolle Formen vorkommen.

Der Nerv der Widerlegung liegt ſonach darin, daß ſich mit dem Schauen, wenn es ſo lebhaft und hingegeben ausgeübt wird, wie das äſthetiſche Verhalten es erfordert, von ſelbſt Einfühlung verbindet. Die formaliſtiſche Äſthetik verkennt die Stellung und Verbreitung, die der Einfühlung im Seelenleben zukommt; insbeſondere aber ihre Unabtrennbarkeit vom Schauen. Eine Äſthetik wiederum, die von An-

[1]) FRIEDRICH VON HAUSEGGER hat das Ausdrucksvermögen der Muſik in ſeiner Schrift „Die Muſik als Ausdruck" (2. Aufl. Wien 1887) nach Weite und Tiefe geſchildert. Leider geht der Verfaſſer, trotzdem ſeine eigenen Gedanken ihn darauf hinführen müßten, in dieſer Schrift an der Pſychologie der Einfühlung vorbei (S. 165 ff.). Hierdurch kommt es, daß ſeine Darlegungen uns oft wie blind anmuten. In der ſpäteren Schrift „Das Jenſeits des Künſtlers" (1893) dagegen ſteht HAUSEGGER vollkommen auf dem Boden der Einfühlung.

[2]) HANSLICK, Vom Muſikaliſch-Schönen. 9. Aufl. S. 78, 82. Auch GUSTAV ENGEL läßt die Muſik erſt durch ihre Verbindung mit dem Geſang dazu kommen, Stimmungen und Affekte zum Ausdruck zu bringen (Äſthetik der Tonkunſt. Berlin 1884. S. 52 ff., 70, 73).

fang an auf die Einfühlung als den Mittelpunkt des äſthetiſchen Verhaltens abzielt, iſt von vornherein auf den Charakter der Gehaltsäſthetik angelegt. Schon Friedrich Viſcher hat auf dem bezeichneten pſychologiſchen Wege mit ſchlagenden Wendungen den äſthetiſchen Formalismus widerlegt. Es iſt unmöglich, ſo führt er aus, das Schauen vom Beſeelen zu trennen. „Es iſt ein Akt, den man gar nicht ſcheiden kann.“ Die Formaliſten vielmehr müßten beweiſen, wie es nur möglich ſein ſolle, den Akt des Beſeelens vom einfachen Sinnenakte des Schauens abzuhalten.[1])

Erweiterung der gegebenen Widerlegung.

Die vorhin gewählten Beiſpiele ſind den Stimmungskünſten entnommen. Wenn nun ſchon auf dieſen für die formaliſtiſche Auffaſſung allergünſtigſten Gebieten der formale Geſichtspunkt ſich als unhaltbar erweiſt, ſo kann er für die darſtellenden Künſte erſt recht nicht in Frage kommen. Wenn ſchon an Säule, Bogen, Giebel und Kuppel, an Fuß, Bauch und Deckel eines Gefäßes die Formen uns immer als ausdrucksvoll berühren: um wieviel einleuchtender iſt es noch, daß wir an Fels oder Meer, an Eiche oder Roſe, an Löwe oder Maus und nun erſt gar am Menſchen die Formen niemals, wenn wir uns ſchauend an ſie hingeben, als kahle, leere Formen, ſondern immer als Formen mit Gepräge und Bedeutung aufnehmen!

So iſt denn der formale Geſichtspunkt für die Äſthetik in jeder Geſtalt abgelehnt. Denn durch jene pſychologiſche Widerlegung iſt nicht nur die einſeitige formaliſtiſche Äſthetik getroffen, die den Gehalt überhaupt aus dem äſthetiſchen Werte ausſchließt; ſondern auch die maßvollere Auffaſſung, die der gehalterfüllten Form äſthetiſches Recht zuerkennt, aber daneben auch die leere Form als äſthetiſchen Wert gelten laſſen will.

Wodurch ſich die formaliſtiſche Auffaſſung erhält.

Wenn die formale Auffaſſung dennoch für viele etwas Einleuchtendes hat, ſo iſt dies nur durch ein Überſehen und eine Verwechſelung erklärlich. Das Überſehen beſteht, wie ich ſchon vorhin angedeutet habe, darin, daß man bei Gehalt immer nur an die eigentlichen Bedeutungsvorſtellungen, nicht aber an den ſymboliſchen Stimmungsgehalt denkt. So geſchieht es, daß, wo bei irgend welchen Formen die eigentlichen Bedeutungsvorſtellungen äſthetiſch nicht in Betracht

[1]) Friedrich Vischer, Kritik meiner Äſthetik; in den Kritiſchen Gängen, Neue Folge, Heft 6, S. 7 ff. Wundt nennt die formaliſtiſche Auffaſſung „eine Verirrung, die durch die pſychologiſche Analyſe des äſthetiſchen Eindrucks auf Schritt und Tritt widerlegt wird“ (Grundzüge der phyſiologiſchen Pſychologie, 3. Aufl., Bd. 3, S. 134).

zu kommen ſcheinen, die Formen als überhaupt jedes Gehaltes bar angeſehen werden. Über den vorhandenen Stimmungsgehalt wird hinweggeſehen. Die Verwechſelung aber beſteht darin, daß zwiſchen Stoff im wideräſthetiſchen Sinn und Inhalt im äſthetiſch berechtigten Sinn nicht unterſchieden wird. Man will die Form vor der Verunreinigung durch das Stoffliche ſchützen, und dies mit Recht. Es wird weiterhin von der Stoffloſigkeit als einem äſthetiſchen Erfordernis erſten Ranges die Rede ſein. Dieſes wohlberechtigte Bemühen, die Form ſtofflos zu erhalten, vermiſcht ſich nun mit dem falſchen Beſtreben, von der Form überhaupt jeden Inhalt fernzuhalten. Gehalt, Bedeutung, Sinn wird verwirrender Weiſe in den Umfang des wideräſthetiſchen Stoffbegriffes hereingezogen. So deckt ſich auf Grund einer Verwechſelung fälſchlicher Weiſe der äſthetiſche Formalismus durch das richtige Beſtreben, die Form frei von Stoff zu erhalten.[1])

Vor-äſthetiſche Unterſuchungen.

6. Noch ſei auf eine methodiſche Folgerung hingewieſen, die ſich aus der Ablehnung der formalen Auffaſſung ergibt. Wenn alle Farben, Töne, Geſtalten ihren äſthetiſchen Wert erſt durch die Einfühlung erhalten, ſo darf eine Unterſuchung, die die äſthetiſche Wirkung der Farben, Töne, Geſtalten feſtſtellen will, ſich nicht, unter Abſehen von den eingefühlten Stimmungen und Regungen, auf die Ermittlung der Luſt und Unluſt beſchränken, die ſich an die ſinnliche Wahrnehmung knüpft. Wenn z. B. unterſucht wird, nach welchen Geſetzen ſich an die Zuſammenſtellungen von zwei Farben, unter völligem Abſehen von dem darin zum Ausdruck kommenden Leben, allein alſo an die Farben als ſolche, Luſt und Unluſt knüpft, ſo handelt es ſich dabei nicht um äſthetiſche Eindrücke und Gefühle, ſondern lediglich um ſinnlich angenehme und unangenehme Wirkungen. So kann ich auch die von Fechner eingeführten Unterſuchungen über die von den einfachen geometriſchen Verhältniſſen ausgelöſte Luſt und Unluſt nicht als im ſtrengen Sinn des Wortes äſthetiſch anerkennen. Denn in dieſen Unterſuchungen wird grundſätzlich von aller ſymboliſchen Stimmungsbeſeelung abgeſehen. In allen dieſen Fällen darf man daher ſtrenggenommen nicht von „äſthetiſchen Elementargefühlen“, wie z. B. auch Wundt tut, reden. Was Wundt als „äſthetiſche Elementargefühle“ bezeichnet,[2]) iſt unteräſthetiſcher Natur; denn dieſe „äſthetiſchen Elemen-

[1]) Dies hebt HARTMANN treffend hervor (Die deutſche Äſthetik ſeit Kant, S. 282 ff.).

[2]) WUNDT, Grundzüge der phyſiologiſchen Pſychologie, 5. Aufl., Bd. 3, S. 123. Übrigens hebt WUNDT ſelbſt nachdrücklich hervor, daß die äſthetiſchen Elementar-

targefühle" kommen unter Ausſchaltung der in den Farbenharmonien u. ſ. w. vorhandenen eigentümlichen Innenlebendigkeit zu ſtande, alſo unter Ausſchaltung gerade deſſen, was den äſthetiſchen Wert ausmacht.

Welcher gewaltige Unterſchied zwiſchen beiden Betrachtungsweiſen beſteht, kann durch Beiſpiele leicht einleuchtend gemacht werden. Vom Standpunkte der Äſthetik aus dürfen ſolche Farbenzuſammenſtellungen wie rot und violett, gelb und blaugrün, grün und blau nicht einfach als mißfallend bezeichnet werden. Denn in dieſen Farbendisharmonien drückt ſich ein eigenartiges Leben, Unruhe, Gequältheit, Unklarheit, Trübheit, Gemeinheit u. dgl. aus, und dieſer Gefühlsausdruck kann unter Umſtänden einen poſitiven äſthetiſchen Wert begründen. Es iſt auch nicht äſthetiſch geſprochen, wenn man ſagt: innerhalb der geometriſchen Schönheit gefällt das Regelmäßige mehr als das Unregelmäßige. Die äſthetiſche Frageſtellung müßte vielmehr lauten: welcherlei Stimmungsleben verſchmelzen wir mit den verſchiedenen regelmäßigen und unregelmäßigen Formen? Dieſes gehaltvolle äſthetiſche Erleben müßte die „elementare Äſthetik" unterſuchen, nicht aber bloß die abſtrakte Spitze der Luſt und Unluſt. Die Beobachtungen in der üblichen experimentellen Äſthetik geſchehen vom Standpunkte eines gleichgültig und nichtsſagend geſtimmten Menſchen aus. Zur äſthetiſchen Betätigung dagegen gehört die ganze ſchauend-fühlende Perſönlichkeit. Ich kann daher die ſogenannten experimentellen äſthetiſchen Unterſuchungen nur als Unterſuchungen über gewiſſe feinere Formen des Angenehmen, alſo als Unterſuchungen voräſthetiſcher Natur gelten laſſen. Und als ſolche haben ſie ohne Zweifel für die Äſthetik eine gewiſſe Bedeutung.

An welcher Stelle die elementaren Formen zu behandeln ſind.

Nur halte ich es für zweckmäßig, ihnen nicht hier, in den grundlegenden Teilen, ſondern erſt bei Betrachtung derjenigen Naturgeſtalten und derjenigen Künſte, zu denen die verſchiedenen elementaren Formen in beſonders enger Beziehung ſtehen, ihre Stelle anzuweiſen. So können die experimentellen Unterſuchungen über das Gefallen von Farben im Zuſammenhang mit der Äſthetik der Malerei oder auch an einem geeigneten Orte bei Betrachtung der landſchaftlichen Naturformen, die experimentellen Unterſuchungen über das Wohlgefallen an geometriſchen Formen im Zuſammenhang mit der Äſthetik der Baukunſt oder des

gefühle künſtliche Abſtraktionen ſind, und daß bei der von Farbe, Geſtalt, Klang und Rhythmus erzeugten Gefühlswirkung immer ſchon die „aſſoziativen Faktoren" maßgebend ſeien (a. a. O. S. 154, 176). Trotzdem ſieht er in jenen des eigentümlich Äſthetiſchen entbehrenden abſtrakten Eindrücken ſelbſt ſchon äſthetiſche Gefühle.

Kunſtgewerbes, die Experimente über das Gefallen am Rhythmus innerhalb der Äſthetik der Ton- oder Dichtkunſt behandelt werden.

Der Grund aber für die Verweiſung dieſer voräſthetiſchen Unterſuchungen auf ſolche ſpätere Stellen liegt in dem Umſtande, daß ſogar die äſthetiſchen (d. h. die Einfühlung mit heranziehenden) Unterſuchungen der elementaren Formen, weit entfernt, Anſpruch auf grundlegende Bedeutung für die Äſthetik erheben zu dürfen, vielmehr erſt im weiteren Verlaufe der Äſthetik ihre paſſenden Stellen erhalten. Was berechtigt mich, dieſe Behauptung über die äſthetiſchen Unterſuchungen der elementaren Formen auszuſprechen?

In voller Natürlichkeit und Unbefangenheit entwickelt ſich das äſthetiſche Verhalten nicht gegenüber einzelnen, aus dem Zuſammenhang herausgeriſſenen Farben, Tönen, Linien, ſondern gegenüber den Dingen der Wirklichkeit und den Kunſtwerken. Sich vor elementaren Farbenzuſammenſtellungen, Tonfolgen u. dgl., wie ſie zum Zweck des Experiments hergeſtellt werden, eine äſthetiſche Bewußtſeinshaltung zu geben, iſt etwas Künſtliches. Man wird daher zweckmäßiger Weiſe die Grundlegung der Äſthetik nicht durch Unterſuchungen über das äſthetiſche Verhalten vor elementaren Farben, Formen, Tönen vornehmen, ſondern lieber ſofort an das vollentwickelte äſthetiſche Verhalten herantreten und aus ihm die äſthetiſchen Funktionen und Erforderniſſe analyſierend zu gewinnen ſuchen. Jene künſtlich herbeigeführte Bewußtſeinshaltung iſt eben ihrer Künſtlichkeit wegen weit weniger geeignet, in muſtergültiger Weiſe den Typus des Äſthetiſchen darzuſtellen, als das äſthetiſche Betrachten von Kunſtwerken und Naturdingen. Dieſes allein iſt ſeiner Unbefangenheit, Unwillkürlichkeit, Sicherheit und Lebendigkeit wegen der zweckmäßige Ausgangspunkt für die Gewinnung der grundlegenden äſthetiſchen Sätze. Ich ſtehe hierin in Gegenſatz zu Lipps, der insbeſondere die Analyſe des Eindrucks einfachſter Raumformen als grundlegende Arbeit für die Äſthetik fordert, und zu Wundt, der in allen äſthetiſchen Grundfragen den Ausgang von den „äſthetiſchen Elementargefühlen“ genommen ſehen will.[1])

Die einſeitige Gehalts-äſthetik.

7. Der formaliſtiſchen Äſthetik ſteht als entgegengeſetzte Einſeitigkeit das Zuviel an Gehaltsäſthetik gegenüber, wie es vor allem in der ſpekulativen deutſchen Äſthetik vorliegt. Hier wird der Gehalt derart in den Vordergrund gerückt, daß die Form darüber vernachläſſigt erſcheint. Das Intereſſe, die Begeiſterung, die Sehnſucht dieſer

[1]) Wundt, a. a. O., S. 180 f., 195, 201.

Äſthetiker wendet ſich überwiegend dem hohen, herrlichen, ewigen Gehalte zu. Alles in ihnen iſt derart auf das Innerliche, Geiſtige, Unendliche geſtimmt und hingeſpannt, daß die ſinnliche und endliche Seite am Schönen — eben die Form — für ſie zurücktritt.

So iſt es z. B. bei Hegel. Zwar täte man ihm großes Unrecht, wenn man ihm Verſtändnis für die ſinnliche Form des Schönen abſpräche. Wie die Idee überhaupt, ſo hat bei ihm auch die Idee des Schönen den Trieb in ſich, zur ſinnlichen Einzelheit fortzugehen, ſich bis zur ſichtbaren Oberfläche zu verwirklichen. Die Kunſt hat die Aufgabe, Seele und Geiſt derart in die ſichtbare Oberfläche herauszuarbeiten, daß ſie an allen Punkten der Oberfläche geſehen werden.[1]) Dennoch aber hat der Gehalt die Vorherrſchaft. Durch ſeine ganze Äſthetik geht als Grundzug das Streben, in der äußeren Geſtalt den in ſich freien Geiſt, das von allen Endlichkeiten gereinigte Subſtantielle, die großen typiſchen Werte geiſtigen Lebens, das an und für ſich Wahre und Vernünftige geoffenbart zu ſehen. Die Sinnenform ſinkt zu einem Mittel herab, das uns in die Welt der gediegenen Werte, in das Reich der Ideen lebensvoll einführen ſoll.

Noch bedeutend ſtärker iſt die Überſchätzung des Gehaltes bei jenen Äſthetikern, die, wie Plato, Schelling, Krauſe das wahrhaft Schöne über die Sinnenwelt hinausrücken. Hier wird aus der Form, wenn dies Wort überhaupt hier noch anwendbar iſt, etwas völlig Unſinnliches. Selbſt durch Solgers Äſthetik geht dieſer transzendente Zug. Wenn man ſeinen Erwin lieſt, ſo ſieht man deutlich, daß zwei Seelen in Solgers Bruſt wohnen. Zwar fühlt ſich Solger durch die Sinnenform des Schönen bezaubert. Er weiß, daß zum Schönen „die ganze Kraft der Beſonderheit, Begrenztheit und Gegenwart“ gehört. Zugleich aber iſt der romantiſche Äſthetiker von dem Sehnen erfüllt, das Schöne aus den Unvollkommenheiten und gefährdenden, ja vernichtenden Widerſprüchen der endlichen Welt zu befreien und in die ungeteilte Fülle und Tiefe des göttlichen Schaffens hineinzuſenken. Seinem entzückten Blick ſchwebt als Höchſtes eine Schönheit an Platos überhimmliſchem Orte vor. In dem Allerheiligſten der Gottheit ſelbſt flutet und ſtrahlt eine Welt voll Schönheitsharmonie.[2])

[1]) Hegel, Vorleſungen über die Äſthetik, 2. Aufl., Bd. 1, S. 193 f. An dieſer Stelle bringt Hegel die Einheit von Form und Gehalt in wahrhaft dichteriſcher Weiſe zum Ausdruck.

[2]) Solger, Erwin. Bd. 1, S. 152 f., S. 179; Bd. 2, S. 126.

Siebentes Kapitel.

Die ästhetische Bedeutung der untermenschlichen Gebilde.

Der Gehalt der untermenschlichen Gebilde.

1. Nachdem schon so viel von der stimmungssymbolischen Einfühlung die Rede war, und nachdem soeben der leeren Form jeder Anspruch auf ästhetischen Wert abgesprochen wurde, ist es an der Zeit, zusammenfassend den Gehalt festzustellen, durch den die untermenschlichen Gebilde ästhetisch wirken.

Objektivistische Auffassung.

Zwei Auffassungen stehen hier einander gegenüber: eine objektivistische und eine subjektivistische. Besonders scharf tritt dieser Gegensatz an den untermenschlichen Naturdingen hervor, weniger an den vom Künstler willkürlich zusammengefügten Formelementen in den Stimmungskünsten. Dem Objektivisten gilt diese Taube oder Eidechse, dieser Birnbaum oder Weinstock, diese Abendröte oder Meeresbrandung darum für ästhetisch wertvoll, weil sich in diesen Einzelerscheinungen die Bedeutung, die sie ihrem Wesen nach in dem entsprechenden Naturreich und Naturzusammenhang haben, in besonders deutlicher, charakteristischer oder vollkommener Weise zum Ausdruck bringt. Für den Objektivisten kommt bei der Schönheit, Anmut, Erhabenheit der Naturdinge nur das in Betracht, was diese Dinge ihrer objektiven Natur nach sind. Von aller Umsetzung der Dinge in das Symbolisch-Menschliche, von aller Einfühlung menschlicher, aber im Sinne der Analogie verstandener Regungen und Strebungen wird abgesehen, oder es wird überhaupt nicht an so etwas gedacht. Ich könnte auch sagen: das unwillkürliche Anthropomorphisieren der Naturgestalten bleibt gänzlich außer Spiel. In der Sprache der spekulativen deutschen Ästhetik lautet die Formel für die objektivistische Auffassung: jede Naturgestalt ist durch die in ihr sich sinnlich verwirklichende Idee ästhetisch wirksam. Bei Hegel z. B. erscheint die Natur nur insofern als schön, als wir beim Anschauen ihrer Gestalten die Idee oder den

konkreten Begriff ahnen, deſſen ſinnliche Verwirklichung ſie ſind.[1]) So iſt es auch bei den Schülern Hegels. Selbſt in Viſchers „Äſthetik“ herrſcht grundſätzlich, dem ganzen Geiſte dieſes Werkes gemäß, die Auffaſſung, daß für das Naturſchöne allein die Kräfte und Gattungen der Natur maßgebend ſind. Tatſächlich freilich iſt die Behandlung des Naturſchönen bei ihm vielfach von dem Gedanken durchzogen, daß an dem äſthetiſchen Wert der Naturgeſtalten das unwillkürliche ſubjektive Leihen von ſymboliſchem Sinn mit beteiligt iſt. Nur hat Viſcher dieſen Gedanken nicht ausdrücklich in das Grundgefüge ſeiner damaligen Auffaſſung aufgenommen. Aber auch für Schopenhauer und Hartmann iſt das Naturſchöne Offenbarung der zu Grunde liegenden Ideen. Und ebenſo gibt es in der modernen nichtſpekulativen Äſthetik zahlreiche Vertreter der objektiviſtiſchen Auffaſſung. So ſagt Theodor Alt: die Schönheit eines organiſchen Körpers beſteht „in der Vollkommenheit, mit welcher er das ihm eigentümliche Weſen erfüllt.“ [2])

Subjektiviſtiſche Auffaſſung.

Der Subjektivismus nun iſt nicht in dem unverſtändig äußerſten Sinn zu nehmen, daß die objektive Bedeutung der untermenſchlichen Dinge für ihren äſthetiſchen Wert gänzlich außer Betracht bliebe und lediglich in ihrer ſtimmungsmäßigen Vermenſchlichung ihr äſthetiſcher Wert beſtünde. Zu einer ſo offenſichtlichen Unhaltbarkeit wird ſich wohl kaum jemand bekennen. Vielmehr geſteht der Subjektivismus ohne weiteres zu, daß, wie gar nicht anders zu erwarten iſt, der äſthetiſche Wert der untermenſchlichen Gebilde zunächſt durch ihre objektive Bedeutung, durch ihre Stellung in der Außenwelt beſtimmt iſt. Nur läßt er für ihren äſthetiſchen Wert außerdem noch die ſtimmungsſymboliſche Beſeelung, den eingefühlten analog-menſchlichen Gehalt maßgebend ſein. Und ihm gilt dieſe Erweiterung des Gehalts nicht etwa als ein Nebenbei, als ein beiläufiges Anhängſel, ſondern als weſentlich zum äſthetiſchen Eindruck alles Untermenſchlichen gehörig. Ja der äſthetiſche Eindruck der untermenſchlichen Geſtalt würde fremd und unverſtändlich bleiben, wenn es bei dem nur objektiven Gehalte ſein Bewenden hätte. Erſt die unwillkürliche Vermenſchlichung gibt dem äſthetiſchen Eindruck des Untermenſchlichen jenes Nahe, Warme, unmittelbar Anſprechende, das wir in ſo wohltuender Weiſe erfahren.

[1]) Hegel, a. a. O., Bd. 1, S. 164 f.

[2]) Theodor Alt, Syſtem der Künſte. Berlin 1888. S. 29. Man vergleiche auch die Kritik, die Hugo Spitzer (Kritiſche Studien zur Äſthetik der Gegenwart. Leipzig und Wien, 1897) an Alt übt (S. 9 f.).

Nach allem Vorausgegangenen kann keine Frage ſein, daß die hier dargelegte Äſthetik ſich zum Subjektivismus bekennt.

Schiller, Herder, Jean Paul.

Aus der früheren Zeit iſt Schiller als Vertreter der ſubjektiviſtiſchen Auffaſſung vom Untermenſchlichen zu nennen. Matthiſſons Gedichte gaben ihm Veranlaſſung, ſich die ſymboliſche Wirkung der unbeſeelten Natur zum Bewußtſein zu bringen. Wir verwandeln die Gebilde des Schalles und des Lichts durch eine „ſymboliſche Operation“ in menſchliche Natur. Beſonders an Muſik, Landſchaftsmalerei und Landſchaftsdichtung legt Schiller dar, wie aus den toten Buchſtaben der Natur eine lebendige Geiſterſprache wird. In den äußeren Bewegungen der Natur finden wir innere Bewegungen des Gemütes verſinnlicht.[1]) Hier kann auch Herders gedacht werden. In ſeiner Philoſophie liegen von mehreren Seiten aus gute Bedingungen für die ſtimmungsſymboliſche Auffaſſung vom Untermenſchlichen. Und ſo ſpricht er denn auch beſonders über die Muſik in der Weiſe des Subjektivismus. Schon in dem vierten Kritiſchen Wäldchen feiert er die Muſik als eine Zauberſprache der Empfindungen, Affekte, Leidenſchaften. Überwiegend freilich ſpricht Herder von dem Untermenſchlichen in dem Sinne des Objektivismus. So beſonders wenn er den äſthetiſchen Wert der Naturgeſtalten ſchildert. Das Schöne wächſt eben für Herder aus der lebendigen, geſtaltenden Natur heraus. Die Natur äußert ſich in ihrer Geſundheit und Lebenskraft, in ihrer Fülle und Harmonie, ſie lebt ſich in Wohlſein und Vollkommenheit aus. So erzeugen ſich die äſthetiſch wirkſamen Naturgebilde. Es lag nicht in der Denkrichtung Herders, ſich das Entweder-Oder des Objektivismus und Subjektivismus zum Bewußtſein zu bringen. So finden ſich denn bei ihm zwar kraftvoll, aber unausdrücklich beide Auffaſſungen.[2])

Mehr noch als von Herder und Schiller, kann man von Jean Paul ſagen, daß ſeine ganze Anſchauungsweiſe auf die ſtimmungsſymboliſche Auffaſſung vom Untermenſchlichen angelegt iſt. Durch eine unbekannte Gewalt werden wir genötigt, aus der ſchweren Materie das leichte Feuer des Geiſtes zu entbinden. Es gibt in der Natur keine abſolute Sache, ſondern jede bedeutet und bezeichnet das menſchliche Ebenbild. „Der Menſch wohnt hier auf einer Geiſter-

[1]) SCHILLER, Über Matthiſſons Gedichte (beſonders gegen die Mitte der Abhandlung hin).

[2]) HERDER, Viertes Kritiſches Wäldchen; im 8. Paragraph des 2. Teiles. — Plaſtik; beſonders im 4. Abſchnitt. — Kalligone; beſonders in den Abſchnitten „Von der Bedeutſamkeit lebendiger Geſtalten zum Begriff der Schönheit“ und „Von Muſik“.

inſel, nichts iſt leblos und unbedeutend." „Sein Ich leiht er dem All, ſein Leben der Materie um ihn her." „Die Natur iſt für den Menſchen in ewiger Menſchwerdung begriffen." Die Metaphern der Völker ſind „Sprachmenſchwerdungen der Natur".[1])

Seitdem Friedrich Viſcher in ſeiner Selbſtkritik im fünften Heft der neuen Kritiſchen Gänge dem äſthetiſch freien Symboliſieren als einem unwillkürlichen Unterlegen von Seelenſtimmungen eine eindringende und eindrucksvolle Ausführung gewidmet hat und Lotze im Mikrokosmus und in der Geſchichte der Äſthetik demſelben Vorgang durch intime Darlegungen nahe getreten iſt, wurde dieſer Gegenſtand in zahlreichen Schriften zuſtimmend und weiterführend behandelt. Ich nenne nur Robert Viſcher, Köſtlin, Fechner, Siebeck, Bieſe,[2]) Hauſegger,[3]) Lipps, Groos, Wölfflin. Ein entſchiedener Gegner der objektiviſtiſchen Äſthetik iſt auch Kirchmann. Alles Natürliche leitet ſeine Schönheit aus Beziehungen und Ähnlichkeiten mit dem Seelenleben des Menſchen ab. Nicht das wirkliche, ſondern das geglaubte Seeliſche macht die Naturgegenſtände ſchön.[4]) Allein die hierbei zu Grunde liegenden ſeeliſchen Vorgänge werden von Kirchmann nicht in den Kreis ſeiner Betrachtung gezogen.

Notwendigkeit der wirklichen Bedeutungsvorſtellung.

2. Darüber ſind nicht viele Worte zu verlieren, daß die ſtimmungsſymboliſche Beſeelung der Naturgebilde die Vorſtellung von ihrer objektiven Bedeutung zur Grundlage haben muß. Wer, vom Monde herunterfallend, zum erſten Mal einen Eichwald oder eine Blumenflur ſähe, dem würde es an jeder Bedeutungsvorſtellung für das Geſehene fehlen. Für ihn würde Eichwald oder Blumenflur nur den äſthetiſchen Wert einer Hieroglyphe oder Arabeske beſitzen. Wir können ja auch

[1]) JEAN PAUL, Vorſchule der Äſthetik, § 3, § 49 und 50.

[2]) ALFRED BIESE, Die Philoſophie des Metaphoriſchen. Hamburg und Leipzig 1893. BIESE geht auf der Grundlage ausgebreiteter Kenntnis in lehrreicher Weiſe auf die mannigfaltigen Geſtaltungen der ſymboliſchen Einfühlung oder — wie er ſagt — des „Metaphoriſchen" ein und bringt überall gute und intereſſante Beiſpiele. Nur fehlt es bei ihm an pſychologiſcher Zurechtlegung. Daher treten auch die Unterſchiede, die ſich auf dem gemeinſamen Boden ergeben, nicht klar auseinander.

[3]) HAUSEGGER, Das Jenſeits des Künſtlers. S. 216 ff. Ihm gilt der Symbolbegriff als Mittelpunkt der ganzen Äſthetik (S. 222). HAUSEGGER faßt das Symboliſche tiefſinnig, aber doch allzu geheimnisvoll und außerdem einſeitig ſubjektiviſtiſch auf. — Nur mit Einſchränkung kann hier SCHMARSOW genannt werden. Auf dem Gebiet der Baukunſt wenigſtens möchte er die beſeelende Tätigkeit zurückdrängen zu Gunſten der ſtarren, harten, undurchdringlichen Maſſe (Zur Frage nach dem Maleriſchen. Leipzig 1896. S. 21 ff.).

[4]) J. H. v. KIRCHMANN, Äſthetik, Bd. 1, S. 165 ff.

ein fremdartiges, unverſtändliches Liniengewirre bis zu gewiſſem Grade ſtimmungsſymboliſch beſeelen. Etwas Ähnliches würde vor ſich gehen, wenn wir an Eichwald, Blumenflur u. ſ. w. ohne zu Grunde liegende Bedeutungsvorſtellung die ſtimmungsſymboliſche Einfühlung vornehmen wollten. Erſt durch das Wiſſen von der Bedeutung des Eichwaldes, der Blumenflur u. ſ. w. kommt Ordnung, Gliederung, Durchſichtigkeit in das Durcheinander der Linien und Farben. Was alſo ohne objektive Bedeutungsvorſtellung bei dem Verſuche, Naturgebilde ſtimmungsſymboliſch zu beſeelen, herauskäme, wäre ſicherlich nicht der äſthetiſche Wert dieſer beſtimmten Dinge; vielmehr würde es nur zu einem kümmerlichen Einfühlungsverſuch, ähnlich wie etwa gegenüber einem ſeltſamen Gekritzel, kommen können.

Kein wiſſenſchaftliches, ſondern ein anſchauliches Wiſſen.

Es verſteht ſich ſonach auch von ſelbſt, daß zu dem äſthetiſchen Betrachten der untermenſchlichen Geſtalten vielſeitige Kenntnis der untermenſchlichen Welt nötig iſt. Doch ſind hiermit nicht wiſſenſchaftliche Kenntniſſe gemeint. Um eine Schneelandſchaft künſtleriſch zu würdigen, iſt nicht gefordert, daß man über den Schnee phyſikaliſch, chemiſch und meteorologiſch in befriedigender Weiſe Auskunft geben könne. Gefordert iſt nur erfahrungsmäßiges Wiſſen von dem, was Schnee iſt, unter welchen Wetterverhältniſſen er fällt, wie er beim Anfühlen wirkt, wie es ſich im Schnee geht, welche Farben er bei verſchiedenen Beleuchtungen zeigen kann u. dgl. Um Pferde, Hunde, Kühe, Hühner in Gemälden oder in Wirklichkeit äſthetiſch zu würdigen, braucht man nicht Zoologe zu ſein. Wohl aber wird ſich das äſthetiſche Betrachten nur dann über das Oberflächliche erheben, wenn man Geſtalt, Bewegung, Gebaren, Lebensweiſe dieſer Tiere mannigfach beobachtet und für das Eigenartige in ihren Gewohnheiten und Leiſtungen Blick gewonnen hat.

Vor allem kommt es darauf an, daß ſich die Kenntniſſe des äſthetiſchen Betrachters von den Naturdingen auf ſolche Eigenſchaften erſtrecken, die in deren Geſtalt anſchaulich hervortreten. Für das Zuſtandekommen des äſthetiſchen Eindruckes einer Eiche bedarf es nicht des Wiſſens von den männlichen und weiblichen Blüten dieſes Baumes oder von der erſten Entwicklung des jungen Pflänzchens. Wohl aber iſt es nötig, daß man von Wuchs, Rinde, Veräſtung, Laub der Eiche das Charakteriſtiſche kenne, und daß man aus ihrer Geſtalt und der Art ihres Wachſens etwa die Zugehörigkeit der Eiche zum gemäßigt nördlichen Klima, die harte, dauerhafte Beſchaffenheit ihres Holzes, ihre Lichtbedürftigkeit unwillkürlich herausleſe. Oder es handle

ſich um Berg oder Meer. Um einen vollen äſthetiſchen Eindruck eines Seebildes von Hammacher oder einer Eifellandſchaft von Hans Volkmann zu haben, braucht man nicht zu wiſſen, wie ſich die Temperatur des Meerwaſſers mit zunehmender Tiefe verändert, welche Tiefe das Meer an der beſtimmten Stelle hat, oder was die Geologie über das Geſtein im Innern des Berges ausſagt. Davon war in anderem Zuſammenhange gelegentlich der Bedeutungsvorſtellung die Rede (S. 134 f.).

Wider die Vollkommenheits-äſthetik.

3. Wenn nun aber auch für den äſthetiſchen Eindruck der untermenſchlichen Geſtalten ihre objektive Bedeutung weſentlich beſtimmend iſt, ſo iſt damit keineswegs geſagt, daß, wie viele beſonders unter den älteren Vertretern der Äſthetik meinen, die objektive Bedeutung immer den Sinn der objektiven Vollkommenheit haben müſſe. Es iſt nicht ſo, daß eine untermenſchliche Geſtalt nur dann äſthetiſch wirkſam iſt, wenn ſie den Vollkommenheitsanſprüchen der jeweiligen Gattung entſpricht. In zahlloſen Fällen haben vielmehr ſchwächliche, kränkliche, verkrüppelte, halbzerſtörte Gattungsvertreter eben wegen dieſer ihrer Abweichung vom Vollkommenheitsideal ihren eigentümlichen äſthetiſchen Reiz. Das Maleriſche eines Zigeunerlagers kann durch ein paar abgetriebene Mähren und ſchäbige Hunde verſtärkt werden. Im Hochgebirge haben an der Baumgrenze die letzten Arven gerade in dem Zerwetterten ihres Ausſehens ihren eigentümlichen äſthetiſchen Wert. Welkende Roſen, kärgliches Acker- oder Weideland, trübſelige Novembernatur, ein vernachläſſigter, verfallender Park — dies alles kann von ſtarker äſthetiſcher Befriedigung begleitet ſein. Wenn Rembrandt in ſeinen Landſchaften ſeine Hütten, Uhde in ſeinen bibliſchen Bildern die Menſchen und Innenräume mit ihrer Einrichtung nach dem Maßſtab der Gattungsvollkommenheit geſtaltet hätte, ſo würde dies eine ungeheure Schädigung des eigentümlichen Künſtlertums dieſer Meiſter bedeuten. Die Gattungsvollkommenheit trägt ohne Zweifel überaus häufig zur Schönheit, Anmut, Erhabenheit u. ſ. w. in hohem und entſcheidendem Grade bei. Allein es wäre verkehrt, ſie zum allein entſcheidenden Maßſtab des äſthetiſchen Wertes zu erheben. Wie unmöglich dies iſt, geht auch daraus hervor, daß dann die Angehörigen einer jeden Pflanzen- und Tiergattung, ſobald nur die Forderung der Gattungsvollkommenheit erfüllt wäre, den gleichen äſthetiſchen Wert beſitzen müßten. Solche äſthetiſch wenig ergiebige Tiere wie Regenwurm, Stubenfliege, Kohlweißling, Sperling, Schwein würden, wenn ſie nur der Gattungsvollkommenheit entſprächen, auf

gleicher äſthetiſcher Stufe mit den Schirmquallen, dem Schwalbenſchwanze, dem Papagei, Adler, Löwen oder Hunde ſtehen.

Wir werden weiterhin ſehen, daß an Stelle des Vollkommenheitsideals ein viel weiterer, bedeutend mehr Mannigfaltigkeit zulaſſender Maßſtab an den äſthetiſchen Inhalt gelegt werden muß. Ich werde dieſen Maßſtab als die Forderung des Bedeutungsvollen bezeichnen. Dort allererſt wird auch die zuſammenhängende Auseinanderſetzung mit dem Vollkommenheitsbegriff gegeben werden können.

Letzter Grund der ſubjektiviſtiſchen Auffaſſung.

4. Auf Grundlage der objektiven Bedeutung nun entfaltet ſich die vermenſchlichende Einfühlung. Was aber gibt mir das Recht dazu, dieſe ſubjektive Hinzufügung als eine weſentliche Seite des äſthetiſchen Verhaltens und nicht vielmehr als eine ſubjektiviſtiſche Verunreinigung und Trübung der rein ſachlichen Abſpiegelung anzuſehen? Der letzte Grund liegt in dem Verlangen und Können des menſchlichen Geiſtes, überall in der Natur ſich ſelbſt wiederzufinden, in allem Untermenſchlichen, und liege es noch ſo weit ab von ihm, menſchlich feeliſche Regungen und Strebungen zu ahnen und zu fühlen. Der menſchliche Geiſt duldet nichts ihm völlig Fremdes in der Welt; er will von dem, was ihn umgibt, durch keine Kluft geſchieden ſein; er will überall, auch in dem Entlegenſten und Unähnlichſten, Geiſt von ſeinem Geiſte ſpüren und ſehen. Auch in dem Starren und Toten, auch in dem Wilden und Wüſten ahnt er etwas vom Pulsſchlag menſchlich-ſeeliſchen Lebens. Alle Geſtalten und Kräfte der Natur werfen ihm wenigſtens Spuren ſeines eigenen ſeeliſchen Weſens zurück. Er läßt es nirgends zu einem unbedingten Jenſeits des Seeliſchen kommen. Sein panpſychiſtiſcher Drang zieht alles, was auch immer ihm gegenübertrete, in den gewaltigen Strom eines ihm ähnlichen Seelenlebens herein.

So wenigſtens verhält es ſich im naiven, noch nicht durch Kritik und Wiſſenſchaft in jenem urſprünglichen Trieb geſtörten Geiſte. Sobald der Menſch die Natur im Sinne der modernen Naturwiſſenſchaft, im Sinne mechaniſcher Begriffe verſtehen lernt, erfährt jener Trieb eine Hemmung. Er kann ſich nun nicht mehr ſo kraftvoll und ungebrochen betätigen. So geſchieht es, daß der moderne Menſch die Naturbeſeelung nicht mehr im Sinne der Mythologie vornimmt. Er gibt Wolken und Gewäſſern, Bergen und Bäumen eine menſchenähnliche Seele nicht mehr in dem Glauben, daß menſchenähnliche Weſen (Geiſter, Halbgötter, Götter) wirklich in ihnen leben. Die menſchliche Beſeelung hat für ihn den Sinn des Als-Ob; der Glaube

an ein wirkliches Leben von Geiſtern in den untermenſchlichen Dingen hat ſich für ihn in das Spiel einer Illuſion verwandelt; was dort eigentlich und ernſthaft gemeint war, hat für ihn den Charakter des Scheins und Symbols angenommen. So iſt für ihn die mythologiſche Beſeelung zu ſtimmungsſymboliſcher Einfühlung, zu äſthetiſcher Beſeelung geworden.[1]) Trotz aller Naturwiſſenſchaft und Technik, trotz aller Mechaniſierung und Proſa unſeres Lebens iſt es uns doch natürlich geblieben, uns die untermenſchlichen Gebilde mit ſpielendem Gefühl menſchlich nahe zu rücken und ſie als ſtimmungsbeſeelt zu empfinden. In dem vollen Menſchen vollzieht ſich, beſonders wenn er ſich mit hingegebenem Schauen in untermenſchliche Gegenſtände verſenkt, ganz natürlich und unwillkürlich der Vorgang, daß ſich ihm dieſe Gegenſtände mit analog-menſchlichen Regungen und Strebungen beleben und erwärmen.[2]) Erſt müßte eine gewaltige Veränderung der menſchlichen Seele vor ſich gegangen ſein, ehe dieſes Beſeelen als widernatürlich, gekünſtelt, altmodiſch, kindiſch oder läppiſch empfunden werden könnte. Ohne Zweifel gibt es harte und ſchroffe Intellektualiſten, die ſich gegenüber allem ſtimmungsſymboliſchen Beſeelen ablehnend und feindlich verhalten, wie jener Profeſſor der Phyſik, den Viſcher im Anfang von „Auch Einer“ ſatiriſch ſchildert. Oder man denke an den Helden in Bourgets Roman „Le disciple“ und in Strindbergs Roman „An offener See“: ſolche funkelnd harte, gefühlsverachtende Intellektualiſten werden ohne Zweifel alles ſtimmungsſymboliſche Beſeelen mit mitleidigem Lächeln von ſich weiſen. Hier hat die kritiſch-naturwiſſenſchaftliche Art den naiven Drang des Geiſtes getötet. Auf dem Boden ſolchen Verſtandestums kann überhaupt das künſtleriſche Anſchauen und Genießen nur kümmerlich gedeihen. Solche Intellektualiſten ſind nach jeder Richtung hin unkünſtleriſche Naturen.

So rechtfertigt ſich denn die ſtimmungsſymboliſche Beſeelung der untermenſchlichen Gebilde durch die Tatſache, daß dem Menſchen dieſes vermenſchlichende Verhalten, und zwar inſonderheit bei hinge-

---

[1]) Man vergleiche hierzu die treffliche Erörterung, die FRIEDRICH VISCHER in dem Aufſatz „Das Symbol“ (Altes und Neues. Neue Folge. S. 299 ff.) über das Verhältnis des mythologiſchen Verhaltens zum ſymboliſchen gibt.

[2]) Reichlich handelt über dieſen „Anthropomorphismus“ SULLY PRUDHOMME (L'expression dans les beaux-arts. Paris 1898. S. 98 ff. und ſonſt); allein er kommt über eine äußerliche Auffaſſung nicht hinaus. Der Vorgang der ſtimmungsſymboliſchen Einfühlung bleibt ihm im Grunde fremd.

geben ſchauender Vertiefung, natürlich und unvermeidlich iſt. Auf die Frage, woher dieſer Vermenſchlichungsdrang des naiven Geiſtes ſtamme, aus welchen Triebfedern er zu erklären ſei, werde ich an viel ſpäterer Stelle eingehen. So ſehr ſich nämlich hierfür zunächſt auch pſychologiſche Urſachen angeben laſſen,[1]) ſo liegt hier doch zugleich nach meiner Überzeugung ein Punkt vor, wo die Metaphyſik der Äſthetik einzuſetzen hat. Vielleicht iſt jener panpſychiſtiſche Drang nicht ohne einen beſtimmten metaphyſiſchen Hintergrund zu verſtehen.[2]) Ich werde daher auf jene Frage erſt in dem der Metaphyſik der Äſthetik gewidmeten Abſchnitte zu ſprechen kommen.

Weitere Gründe für die ſubjektiviſtiſche Auffaſſung.

5. Die ſubjektiviſtiſche Auffaſſung läßt ſich noch durch folgende Erwägungen ſtützen. Wenn wir bei der äſthetiſchen Betrachtung der untermenſchlichen Gebilde von aller Vermenſchlichung abſehen ſollten, ſo würde für uns eine Quelle reichen Entzückens verſiegen. Wenn uns die untermenſchlichen Gebilde ſtimmungsſymboliſch nahe rücken und uns mit menſchlichem Blick anſehen, ſo erhält hierdurch ihr künſtleriſcher Eindruck einen eigentümlichen Reiz. Es iſt, als ob uns die fernen, fremden Dinge befreundet würden. Sie gehen uns auf, ſie werden warm und licht, ſie legen ſich uns ans Herz, ſie geben ſich uns zu fühlen. Der äſthetiſche Genuß, den wir ihnen gegenüber empfinden, gewinnt auf dieſe Weiſe eine intime Erhöhung, etwas von beglückendem Einheitsgefühl, von beſeligender Naturnähe. Die Sehnſucht des Menſchenherzens nach einheitlichem Zuſammenſchluß mit der Natur findet in der ſtimmungsſymboliſchen Beſeelung eine gewiſſe Erfüllung. Dieſe Steigerung des äſthetiſchen Genuſſes würde in Wegfall kommen, wenn wir dem Untermenſchlichen gegenüber alles Vermenſchlichen fern zu halten hätten. Der Objektivismus führt alſo, nebſtdem daß er uns etwas Gewaltſames und Künſtliches zumutet, auch noch den Nachteil mit ſich, daß er dem äſthetiſchen Genuß ſeine intimſte Seite raubt.

Auch iſt zu bedenken, daß, wenn es nach dem Sinne des Objektivismus ginge, das äſthetiſche Betrachten in zwei einander fremd gegenüberſtehende Arten zerfallen würde. Dem Menſchlichen gegenüber würde es zur Einfühlung im Sinne einer Einheit unſeres Innenlebens mit dem angenommenen Innenleben des äſthetiſchen

[1]) Ich verweiſe hierfür vorläufig auf Lipps, Grundlegung der Äſthetik, S. 161 ff.

[2]) In meiner Schrift über den Symbolbegriff habe ich meine Betrachtungen in einen metaphyſiſchen Ausblick münden laſſen (S. 107 ff.). Doch halte ich das dort Geſagte nicht mehr in vollem Umfang aufrecht.

Gegenſtandes kommen. Im Vergleiche hierzu würde das äſthetiſche Betrachten untermenſchlicher Gebilde etwas Kaltes und Gleichgültiges bedeuten. Vor untermenſchlichen Gegenſtänden würde ſich jene Gefühls- und Seeleneinheit zwiſchen Betrachter und Gegenſtand nicht entwickeln können. Es würde alſo das äſthetiſche Verhalten, wenn der Objektivismus Recht hätte, auf untermenſchlichem Gebiete einen Charakter zeigen, der in ſtarkem und auffallendem Abſtich ſtünde gegen das äſthetiſche Betrachten menſchlicher Gegenſtände. Auf der einen Seite Durchfühlung des Gegenſtandes mit dem eigenen Ich, auf der anderen fremdes Gegenüberſtehen von Gegenſtand und Ich; dort Wärme, Intimität, Mitbeteiligung des fühlenden Ich, hier Kühle, Losgelöſtheit, Draußenbleiben des fühlenden Ich. Eine ſolche Zerriſſenheit des äſthetiſchen Verhaltens in zwei völlig verſchiedene Äußerungsweiſen widerſpricht aufs äußerſte der unmittelbaren Erfahrung, die wir an unſerem äſthetiſchen Verhalten machen.

Neue pſychologiſche Frage.

6. Die Pſychologie der Einfühlung wurde nicht nur im allgemeinen in dem zweiten Hauptabſchnitt ausführlich gegeben, ſondern auch die beſondere Art der ſtimmungsſymboliſchen Einfühlung wurde dort in ihre ſeeliſche Zuſammenſetzung auseinandergelegt. Nur eine Seite an ihr iſt noch genauer, als es dort geſchehen iſt, zu betrachten. Es erhebt ſich nämlich die Frage, wie ſich in unſerem Bewußtſein der Umſtand geltend macht, daß der in die untermenſchlichen Gebilde eingefühlte menſchliche Inhalt nicht in eigentlichem, ſondern in ſymboliſchem Sinne verſtanden wird. Was entſpricht, ſo fragt es ſich, in unſerem Bewußtſein der nur ſymboliſchen Geltung des eingefühlten menſchlichen Gehaltes?

Umbildung des Menſchlichen im Sinne der Analogie.

Vergegenwärtigen wir uns ganz einfache Beiſpiele: etwa den mutigen Morgen, den ſehnſuchtsvollen Abend, die geheimnisſchwangere Nacht, das grollende Unwetter, das unſchuldsvolle Veilchen, die ſtolze Lilie, den ſegnend ſich ausbreitenden Birnbaum. Wenn wir angeſichts der Natur oder vor entſprechenden Landſchaftsbildern die hier angedeuteten ſtimmungsſymboliſchen Einfühlungen vornehmen, ſo heben wir an dem menſchlichen Gefühlsgehalt keinesfalls die Seite des Menſchlichen mit Nachdruck hervor. Es wäre ſo unzweckmäßig wie möglich, wenn wir an ihm die Eigenſchaft des Menſchlichen durchdenken, in ſeine Tragweite verfolgen wollten. Die Seite des Menſchlichen an dem in Untermenſchliches eingefühlten menſchlichen Gehalte bleibt unausgedacht, unbetont, in einer gewiſſen ſchwebenden Unbeſtimmtheit. Aber noch mehr: es findet an dem Charakter des

Menſchlichen eine gewiſſe Abſchwächung, eine Umſetzung in eine andere, niedrigere Stufe, eine Übertragung in eine andere, tiefer ſtehende Daſeinsform ſtatt. Mit anderen Worten: das Menſchliche wird, entſprechend dem Bewußtſein, daß wir es mit Untermenſchlichem zu tun haben, im Sinne der Analogie genommen.

Natürlich iſt dieſe Zerlegung und Beſchreibung nicht ſo gemeint, daß wir beim Betrachten der untermenſchlichen Geſtalten das ſoeben Dargelegte in Form von ausdrücklichen Vorſtellungen vor Augen hätten. Es hieße, an dem Bewußtſeinstatbeſtand Hineindeutungen vornehmen, wenn man behaupten wollte, daß, wenn der Flug der Wölkchen als ſehnſuchtsvoll oder ſelig ſpielend empfunden wird, wir mit dem Stimmungsgehalt „ſehnſuchtsvoll“ oder „ſelig ſpielend“ die Forderung, die Eigenſchaft des Menſchlichen nicht ausdenken zu dürfen, ſie vielmehr in unbeſtimmter Schwebe zu laſſen, ja ſie im Sinne der Analogie zu nehmen, in Form von Gedanken oder Vorſtellungen verbänden. Vielmehr iſt jene Beſchreibung ſo zu verſtehen, daß, wenn wir uns über unſere gefühlsmäßige Stellung zu der Seite des Menſchlichen an dem in Untermenſchliches eingefühlten Gehalt Rechenſchaft geben, wir auf jene von mir hervorgehobenen Züge ſtoßen. Aber anderſeits beſtehen dieſe von der Analyſe ins Licht gerückten Züge doch auch wieder nicht etwa nur in unſerem Nachdenken, ſondern ſie ſind in dem äſthetiſchen Betrachten untermenſchlicher Gebilde ſelbſt enthalten; nur eben nicht als Gedanken oder Vorſtellungen, ſondern in gefühlsmäßig verdichteter, abgekürzter, verdunkelter Weiſe. Was vorhin die Analyſe herausſtellte, das darf man, wenn man es ſich in die Form einer dunklen Gefühlsgewißheit zuſammengedrängt vorſtellt, als des äſthetiſchen Betrachters Eigen anſehen.[1])

Anwendung auf die ſymboliſchen Empfindungen

Dieſe gefühlsmäßige Umdeutung im Sinne des Analogen gilt nun natürlich auch von den Empfindungen und Empfindungsreproduktionen, die, wie bei Erörterung der Einfühlung ausführlich dargelegt worden iſt, in der ſtimmungsſymboliſchen Einfühlung als Zwiſchenglieder überaus häufig vorkommen. Bewegungs-, Temperatur-, Taſt-, Organ- und andere Empfindungen liefern, wie dort gezeigt wurde, dieſe ſinnlichen Zwiſchenglieder. An ihnen findet gleichfalls jene Umſetzung ins Analoge ſtatt. Wenn mir der Goldton eines

[1]) Wie ſchon ſo oft, iſt auch hier wieder erſichtlich, daß ſich mit der Analyſe des Bewußtſeins auf Grund der Selbſtwahrnehmung unter Umſtänden eine Analyſe auf Grund ſchließenden Verfahrens verbinden muß (vgl. Anmerkung S. 422 f.).

Gemäldes als warm, die Säule als emporſtrebend, ein Tongefüge als weich erſcheint, ſo handelt es ſich auch hier um ein Menſchliches: um menſchliche Temperatur-, Bewegungs- und Taſtempfindung. Es braucht nicht näher ausgeführt zu werden, daß, wie dort die menſchlichen Stimmungen, ſo hier die menſchlichen Empfindungen im Hinblick auf die untermenſchliche Beſchaffenheit der Gegenſtände, nur im Sinne des Analogen verſtanden ſein können.

Übrigens unterliegen dieſe Empfindungen und Empfindungsreproduktionen noch in einer anderen Richtung einer Umſetzung ins Analoge. Mag es ſich um ſymboliſche oder eigentliche Einfühlung handeln: in jedem Falle iſt die Empfindung oder Empfindungsreproduktion dazu da, um von dem äußeren Eindruck zur Gemütsſtimmung hinüberzuführen. Die Temperatur-, Bewegungs-, Taſt-, Organempfindungen u. dgl. ſind nicht das Ziel und Ende der Einfühlung, ſondern ſie haben nur den Sinn, daß wir durch ſie zur entſprechenden Seelenbewegung gelangen. Die Temperaturempfindung „warm“ führt uns zu einem gewiſſen wohlig erregten Lebensgefühl, die Bewegungsempfindung des Emporſtrebens etwa zu dem Gefühl leichten, ſiegenden ſeeliſchen Sichaufrichtens, die Taſtempfindung „weich“ zu dem Gefühl von Milde und Schmiegſamkeit. So reihen ſich alſo an die Empfindungen Gefühle, die durch das Verhältnis der Analogie mit jenen zuſammenhängen. Während alſo *dort* ſich die Analogie auf die unbeſtimmte Abſchwächung des Menſchlichen an dem eingefühlten Gehalte bezog, bezieht ſie ſich *hier* auf ein zwiſchen einer Empfindung und einem Gefühl obwaltendes Verhältnis.

Nochmals die ſtimmungsſymboliſche Illuſion.

7. Jetzt wiſſen wir, wie wir pſychologiſch dem menſchlich ſeeliſchen Gehalt beim Einfühlen in die untermenſchlichen Gebilde gegenüberſtehen. Die unbeſtimmte Herabſetzung ins analog Menſchliche erſchien uns hierbei als der bezeichnende Zug. Dieſer im Sinne der Analogie abgeſchwächte Gefühlsgehalt wird nun alſo in die untermenſchliche Geſtalt eingefühlt. Sieht man nun weiter zu, wie ſich bei dieſer Einfühlung ſelbſt das Bewußtſein verhält, ſo ſtößt man auf jene Art der Illuſion, die ich als *ſtimmungsſymboliſche Illuſion* bezeichnet und beſchrieben habe (S. 297 f., 301). Hier braucht nur an das dort Ausgeführte erinnert zu werden. Indem der analog-menſchliche Gefühlsgehalt mit der untermenſchlichen Geſtalt verſchmolzen wird, kommt das Bewußtſein in jene eigentümlich geſpaltene und ſpielende Haltung, die wir als Illuſion kennen gelernt haben. Die untermenſchliche Geſtalt ſieht für den Betrachter ſo aus,

als ob ſie menſchenähnlich beſeelt wäre. Mit dieſer naiven Gewißheit tritt die nüchterne, niemals völlig ſchweigende Vorſtellung von der nun einmal untermenſchlichen Beſchaffenheit des Gegenſtandes in jene früher (S. 311 ff.) beſchriebene ſtörende und doch nicht zerſtörende, ſpielende, in leichtem Schweben hin- und hergehende Wechſelbeziehung.

So führt uns alſo die ſtimmungsſymboliſche Einfühlung auf zwei charakteriſtiſche Verhaltungsweiſen des Bewußtſeins: auf die unbeſtimmte Abſchwächung eines menſchlichen Gefühlsgehaltes im Sinne der Analogie und auf das Spiel der Illuſion bei der Verſchmelzung dieſes analog-menſchlichen Gefühlsgehaltes mit der untermenſchlichen Form.

Verdichtende Einfühlung.

8. Zum Schluß gilt es noch, verſchiedene Unterſchiede in der ſtimmungsſymboliſchen Einfühlung hervorzuheben.

Ein Unterſchied zeigt ſich hinſichtlich der Verdichtung der eingefühlten Stimmungen zur gegenſtändlichen Perſon. Der moderne, nicht mehr mythologiſch anſchauende Menſch läßt in der Regel die ſtimmungsſymboliſche Einfühlung ohne ſolche Verdichtung vor ſich gehen. Die Stimmungen, die er den Landſchaften und ihren Beleuchtungen, den Formen der Bau- oder Tonkunſt leiht, bleiben in unbeſtimmter Unperſönlichkeit; es ſind eben Stimmungen ohne Zuſammenhang zu lebenden, in dieſen untermenſchlichen Gebilden wohnenden und waltenden Weſen. Die Stimmungen werden in dieſer unausdrücklichen Schwebe gelaſſen; eine Verdichtung, Zuſammendrängung und Unterbauung der Stimmung in der Richtung auf wirkliche Geiſter, Dämonen, helden- oder götterartige Weſen kommt hierbei nicht vor. So verhält ſich, ſage ich, der moderne Menſch in der Regel. Zuweilen nämlich geht auch der aufgeklärte moderne Betrachter weiter und läßt die eingefühlten Stimmungen ſich nach der Richtung ſelbſtändiger lebendiger Weſen hin verdichten. Dabei glaubt er natürlich nicht an das wirkliche Beſtehen ſolcher Weſen in den untermenſchlichen Dingen; ſondern er gibt ſich in ſpielender Illuſion dem äſthetiſchen Scheine hin, als ob Geiſter, Helden, Götter in den untermenſchlichen Dingen walteten. Je ſtärker uns Eindrücke zur Beſeelung auffordern, um ſo leichter kommt es zu einer Weiterführung der Beſeelung in dieſer Richtung. Beſonders häufig verdichten ſich erhabene Stimmungen in der Richtung auf ſelbſtändiges Leben hin. Man könnte dieſe ſtimmungsſymboliſche Einfühlung als verdichtende oder auch als perſonifizierende Einfühlung bezeichnen. Dabei müßte aber

das Wort „Perſonifizieren“ in dem weiten Sinne genommen werden, daß auch ſchon die Richtung auf Zuſammenfaſſung der Stimmungen zu einem ſelbſtändigen Weſen darunter fiele.

Kein Gebiet gibt wohl ſo häufig zu dieſer verdichtenden Einfühlung Anlaß wie die Muſik. Kämpfende und ſiegende, leidende und jubelnde Stimmungen verdichten ſich leicht zu dem Bilde eines entſprechenden Helden. Aus neckenden und ſpielenden Stimmungen werden leicht neckende und ſpielende Geiſter. Wen hat nicht ſchon Beethovens achte Symphonie angemutet, als ob bald liebenswürdige und zarte, bald launige, derbe, ja kecke Geiſter ſich vernehmen ließen! Aber auch gegenüber der Natur kann verdichtende Einfühlung eintreten. Jagende finſtere Wolkenungeheuer bei Sturmgeheul können uns wie ein wildes Heer erſcheinen. Aus Veilchen oder Vergißmeinnicht kann es uns wie eine fromme, unſchuldige Seele anblicken. Wenn der Frühling kommt, kann uns dies wie das Nahen eines befruchtenden, ſegnenden, liebend umarmenden Gottes erſcheinen.

Die verdichtende Einfühlung entwickelt ſich leicht zur dichtenden. Dies iſt dann der Fall, wenn wir an die eingefühlten Stimmungen und ihre Verdichtung zu einem beſonderen Weſen weitere Vorſtellungen über das Walten und Wirken dieſes Weſens knüpfen. Wir malen uns etwa aus, wie der Frühling als liebeglühender Jüngling die bräutliche Erde umfängt und küßt, wie die Erde ihn verlangend erwartet, und wie nun durch die liebende Vereinigung beider ſich ein Drängen und Treiben zu Geſtalt und Farbe, Freude und Schönheit entwickelt. Oder wir ſtehen vor der geheimnisvollen, unergründlichen Nacht und laſſen an unſerem inneren Auge das ſanfte oder wilde, zeugende oder zerſtörende Treiben der Nachtgeiſter vorübergehen. Dichtende Einfühlung.

Damit ſind wir nun freilich ſchon weit über die ſtimmungsſymboliſche Einfühlung hinausgeſchritten. Was ich dichtende Einfühlung nenne, iſt eine Verbindung von ſtimmungsſymboliſcher Einfühlung und frei ſchaffender, dichtender Phantaſie. Der äſthetiſche Betrachter, der ſich ſo verhält, geht im Grunde über das Betrachten hinaus und fügt zu ihm etwas von künſtleriſch ſchaffender Tätigkeit hinzu. Es iſt äſthetiſches Betrachten mit einem mehr oder weniger entwickelten Anſatz zum Dichten. Verleiht der Betrachter dieſen Hinzufügungen der frei geſtaltenden Phantaſie Worte, ſo kann daraus ein wirkliches Gedicht werden. Daher werden es insbesondere künſtleriſch angelegte Naturen ſein, die die Einfühlung mit frei ſchaffender Phantaſietätigkeit verbinden. Wenn ein Betrachter von der Phantaſie Böcklins

oder Thomas vor der Natur ſteht, ſo werden ſich die Naturſtimmungen von ſelbſt zu Fabelweſen und Göttern, zu Kobolden und Dämonen, zu ſeltſamen Tieren, ſchönen Wunderfrauen und prächtigen Heldengeſtalten verkörpern. Oder wenn Novalis dem Lichte und der Nacht ins Antlitz ſchaute, ſo bemächtigte ſich ſeine Phantaſie ſofort der darin tönenden Stimmungen und rief unabſehbare Reihen von Geiſtergeſtalten ins Leben. Und wie hat nicht die Phantaſie Jean Pauls Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, Mond und Gewitter und Hügel und Tal zu Naturhymnen aus dem Geiſte des Ewigen heraus geſtaltet!

Trotz des allmählichen Überganges der ſtimmungsſymboliſchen Einfühlung zu frei geſtaltender Verkörperung der Stimmungen fällt natürlich dieſes freie Geſtalten, ſobald es ſich in Form eines Gedichtes äußert, nicht mehr in unſeren Gedankenzuſammenhang, ſondern gehört an eine ganz andere Stelle der Äſthetik. Für den äſthetiſchen Betrachter iſt das freie Phantaſieſpiel, das die ſymboliſchen Stimmungen verkörpert, ein Nebenbei, ein Überfluß, ein Anſatz zu künſtleriſchem Schaffen. Wo ſich dagegen dieſer Überſchuß bis zu einer wirklichen Dichtung fortführt, dort iſt ſelbſtverſtändlich ohne Abzug und Verkürzung dichteriſches Schaffen vorhanden.

Steigerung der ſubjektiv betonten Einfühlung.

9. Ich habe im elften Kapitel des zweiten Abſchnittes die ſubjektiv betonte Einfühlung von der einfachen oder unbetonten unterſchieden (S. 219 ff.). Wenn ich hier nochmals darauf hinweiſe, ſo geſchieht es, weil in der ſtimmungsſymboliſchen Einfühlung dieſer allgemeine Unterſchied von beſonderer Bedeutung wird. Die ſubjektiv betonte Art der Einfühlung nämlich kann ſich innerhalb der ſtimmungsſymboliſchen Einfühlung in eigentümlicher Weiſe ſteigern.

Wenn mich eine Landſchaft mit erhabener Düſterheit und Einſamkeit anſieht, ſo beſteht die Steigerung zur ſubjektiv betonten Einfühlung darin, daß ich nebſtdem, daß die Landſchaft als Verkörperung dieſer Stimmungen erſcheint, mir der Düſterheit und Einſamkeit auch als in mir lebender Gefühle bewußt bin. Ich erlebe dieſe Stimmungen, die durch die Landſchaft gehen, zugleich als meine eigenen. Da kann nun die Steigerung eintreten, daß dieſe meine eigenen und als ſolche mir bewußten Stimmungen es ſind, die mich gleichſam aus der Landſchaft anblicken. Ich ſehe mich in der Landſchaft mit der eigentümlichen Betonung für mein Bewußtſein wieder, daß ich mich mit meinen Stimmungen in ihr gegenwärtig weiß. Wir haben es hier mit einem Weitergehen in der Richtung der ſubjektiv betonten Einfühlung zu tun. Die ſubjektive Betonung der eingefühlten Stimmungen hat ſich

hier mit der Verſchmelzung derart verbunden, daß auch in der Verſchmolzenheit dieſe ſubjektive Betonung weiter fortdauert. Will ich genau pſychologiſch ſprechen, ſo muß ich ſagen: es tritt hier zu den Stimmungen, die ich als meine eigenen fühle, die Vorſtellung hinzu, daß dieſe meine eigenen Gefühle in dem betrachteten Gegenſtande gegenwärtig ſind. Was Roetteken in ſeiner „Poetik" als „Ich-Perſonifikation" der „Du-Perſonifikation" gegenüberſtellt,[1]) fällt mit dem, was ich meine, zuſammen. Nur würde ich dieſe äußerſte Steigerung der ſubjektiv betonten Einfühlung lieber als „Ich-Einfühlung" bezeichnen.

Bei Betrachtung des feuchten, neblig verſchwommenen Mondes kann es uns ſcheinen, als ob mein eigenes trauriges Sehnen und Lieben mir aus dem zitternden, ſchwimmenden Mondesglanz entgegenſchaute. Aus einem Adagio kann mir das eigene Träumen von verlorenem Jugendglück entgegentönen. Die Ich-Einfühlung kann ſich auch als betont örtliche Selbſtverſetzung äußern. Roetteken berichtet: er glaubte mit dem Felſen hoch oben an ihm unerreichbarer Stelle ins Tal hinabzuſehen.

Verſchiedene Größe der anthropomorphiſierenden Hinzutaten.

10. Ein letzter Unterſchied endlich bezieht ſich auf die verſchiedene Bedeutung des Anthropomorphiſierens, die ſich im Hinblick auf die verſchiedene Entfernung der untermenſchlichen Gebiete vom Menſchlichen ergibt. Je nachdem man einen Gegenſtand aus der unorganiſchen Natur, aus dem Pflanzenreiche, aus der niederen oder höheren Tierwelt vor ſich hat, iſt die anthropomorphiſierende Hinzutat eine höchſt verſchiedene Größe. Niemand wird zweifeln, daß die vermenſchlichende Umwandlung, die die Dinge aus der unorganiſchen Natur erfordern, eine weſentlich ſtärkere Veränderung an dem Gegenſtande darſtellt als bei Pflanzen oder gar Tieren. Die Pflanze kommt der vermenſchlichenden Hinzufügung ſchon bedeutend mehr entgegen. Es kommt hierbei allerdings darauf an, ob man das Leben der Pflanzen für empfindungslos hält oder ihnen mit Fechner, Bruno Wille[2]) und anderen Empfindung zuſpricht. Am wenigſten eingreifend iſt die anthropomorphiſierende Umwandlung an den Tieren. Mag auch darüber geſtritten werden, wie tief in die niedere Tierwelt hinab das Bewußtſein reiche: darüber beſteht kein Zweifel, daß die höheren Tiere ein entwickeltes Bewußtſein haben. Daher kommt es, daß ſich uns

[1]) ROETTEKEN, Poetik, S. 190 ff., 195 ff.

[2]) In dem phantaſiereichen, dichteriſch-philoſophiſchen Werk „Offenbarungen des Wacholderbaumes" (2 Bände; Leipzig 1901).

an der Einfühlung in Hunde, Affen, Löwen u. dgl. leicht das Stimmungsſymboliſche verhüllen kann. Dieſe Tiere kommen in ihren Vorſtellungen, Begehrungen, Erregungen ſo nahe an den Menſchen heran, daß die anthropomorphiſierende Erhöhung leicht unbemerkt bleibt. Wenn uns z. B. das Fliegen und Weilen des bunten Schmetterlings mitten in einer Fülle von Blüten als heiteres, ſonniges Spielen und Genießen erſcheint, ſo werden wir über das Anthropomorphiſierende, das in dieſer Betrachtung liegt, kaum hinwegſehen. Wenn wir dagegen das dahinſtürmende Roß als von Mut und Stolz gehoben und getrieben betrachten, ſo kann dies leicht als eine Einfühlung ohne vermenſchlichende Erhöhung angeſehen werden. Und doch iſt auch hier zweifellos eine ſolche, nur in Form eines geringeren Zuſatzes, vorhanden.

Wichtigkeit der Ausdrucksbewegung.

11. Hier, wo wir die Einfühlung endlich verlaſſen, um uns weſentlich anderen Seiten am äſthetiſchen Verhalten zuzuwenden, ſei noch bemerkt, daß, wie ich überhaupt die entwicklungsgeſchichtlichen Fragen beiſeite laſſe, ſo auch die Frage nach der Entwicklung der Einfühlung und den Vorausſetzungen dieſer Entwicklung nicht in den Bereich meiner Erörterungen ziehe. Würde auf dieſen Gegenſtand eingegangen, ſo müßte insbeſondere auch darauf hingewieſen werden, daß die Einfühlung nur auf Grund unſerer Fähigkeit zu Ausdrucksbewegungen möglich iſt. Nur weil wir im ſtande ſind, unſeren Gefühlen und Affekten mit unſerem eigenen Leibe Ausdruck zu geben, beſitzen wir das Vermögen, die Bewegungen, die wir an anderen Menſchen erblicken, und weiterhin auch ihre ruhende und feſte Geſtalt und endlich auch die Bewegungen und Geſtalten der untermenſchlichen Natur als ausdrucksvoll aufzufaſſen. Es könnte uns überhaupt nicht in den Sinn kommen, uns in Bewegungen und Geſtalten fremder Menſchen, geſchweige denn untermenſchlicher Dinge einzufühlen, wenn wir nicht an unſerem eigenen Leibe beſtändig die Erfahrung machten, daß gewiſſe Gebärden und Mienen beſtimmten Gemütsbewegungen entſprechen. Wenn die Seele des Menſchen in ihrem Leibe wie in einem ihr gleichgültigen und fremden Wohnhaus ſäße, wenn der Leib nur die Schale und Kruſte wäre, hinter der ſie verſchloſſen und eingekerkert läge, ohne auf dieſe ihre Umſchließung im Sinne der Ausdrucksbewegung Macht zu haben, ſo würde zur Einfühlung jeder Anſtoß fehlen.

Auf dieſe Wichtigkeit der Ausdrucksbewegung für das künſtleriſche Verhalten iſt gerade in der neueſten Zeit öfters hingewieſen

worden. So beſonders nachdrücklich von Schmarſow.[1]) Nur darf man die Ausdrucksbewegungen nicht ſelbſt ſchon zum Künſtleriſchen rechnen und die Gebärde als „Menſchenkunſt" bezeichnen, wie Schmarſow tut. Die Ausdrucksbewegungen ſind nur Vorausſetzung des äſthetiſchen Verhaltens, nicht mehr.

[1]) SCHMARSOW, Plaſtik, Malerei und Reliefkunſt. Leipzig 1899. S. 58 f. Unſer Verhältnis zu den bildenden Künſten, S. 19 ff., 24 ff. Von anderem Ausgangspunkte machte HAUSEGGER die Ausdrucksbewegung zum grundlegenden Begriff insbeſondere für die Äſthetik der Tonkunſt (Die Muſik als Ausdruck, S. 16 ff. und oft).

Achtes Kapitel.

Zweite ästhetische Grundnorm in gegenständlicher Bezeichnung: der menschlich-bedeutungsvolle Gehalt.

Übergang zur zweiten Norm.

1. Wollte man die Einheit von Form und Gehalt als die einzige Bedingung hinstellen, die für das Entstehen ästhetischen Wertes in Betracht kommt, so würde jedweder Gehalt, der außerordentliche wie der triviale, der wertvolle wie der wertlose, der vielsagende wie der uninteressante, es zu ästhetischer Wirkung bringen können. Es käme einzig darauf an, daß der nichtige, läppische, wahnwitzige Gehalt zu entsprechender Sinnenform herausträte. In solchem Falle müßte sich genau dieselbe ästhetische Befriedigung einstellen, als wo sich ein heldenhafter oder göttlicher Inhalt offenbart.

Es würde nun eine ungeheure Verdünnung und Verwässerung des eigenartig Ästhetischen bedeuten, wenn man den Inhalt als gleichgültig für die ästhetische Wirkung betrachten wollte. Dürften auch langweilige, törichte, nichtige Begebenheiten und Zustände, sobald sie nur entsprechende Sinnenform gewonnen haben, den Anspruch auf ästhetischen Wert erheben, so würde damit das Ästhetische aus der Reihe der großen menschheitlichen Güter ausscheiden. Soll das Schöne und die Kunst einen Wert bedeuten, der neben Sittlichkeit, Religion und Wissenschaft zu bestehen das Recht hat, so muß der Gehalt, der in Einheit mit der Form treten soll, gewisse Ansprüche erfüllen. Er muß zu einer gewissen Höhe hinaufgehoben sein, eine gewisse Bedeutung besitzen, wenn das Ästhetische einen der großen menschlichen Werte darstellen soll.

Der Naturalismus.

Hierin liegt im Grunde die letzte Widerlegung der naturalistischen Auffassung von der Kunst. Der Naturalismus glaubt, daß jedes Stückchen und Fetzchen Wirklichkeit, mag es mit seiner Bedeutung wie immer stehen,

ſchon allein darum, weil es Wirklichkeit iſt, wert ſei, in der Kunſt wiedergegeben zu werden. Würde hiermit in der Kunſt Ernſt gemacht, ſo ſänke ſie ungefähr ebenſoſehr herab, wie die Wiſſenſchaft herabſinken würde, wenn man ihr nicht mehr die Auffindung von Typen und Geſetzen zum Ziel geben, ſondern ihre Aufgabe darein ſetzen wollte, daß ſie jedes beliebige Einzelding einer genauen Beſchreibung zu unterwerfen habe. Will man dieſes Herabſinken der Kunſt an Beiſpielen ſehen, ſo erinnere man ſich, wie zu Beginn der neunziger Jahre, als der Naturalismus in Deutſchland zu einer gewiſſen, glücklicherweiſe raſch vorübergehenden Herrſchaft kam, ſich in unſeren Kunſtausſtellungen und unſerer Litteratur der Trivialismus breit machte. Ich habe ſolche Dichtungen wie die Familie Selicke von Holz und Schlaf, Meiſter Oelze von Schlaf, den Eisgang von Halbe, das Lumpengeſindel von Wolzogen im Auge. — Übrigens ſoll hiermit keineswegs geſagt ſein, daß der Naturalismus keine künſtleriſch berechtigte Seite an ſich habe. Durch den Naturalismus wurde die Herrſchaft über die Darſtellungsmittel in hohem Grade vervollkommnet. Auch bedeutet er eine höchſt wünſchenswerte Verſchärfung des Wirklichkeitsſinnes.

Die Erhöhung des Gehaltes zur Idee.

2. Es fragt ſich nun, wie die Erhöhung des Gehaltes zu verſtehen ſei. Welchem Erfordernis muß der Gehalt genügen, wenn das Äſthetiſche einen von den großen menſchheitlichen Werten darſtellen ſoll? Plato hob das Schöne aus dem Reiche des Endlichen und Werdenden in die Höhe des Ewigen und Anundfürſichſeienden. Und dieſe platoniſche Vergöttlichung des Schönen hat immerdar gerade edle Geiſter zu freudiger Zuſtimmung gebracht. Ich erinnere nur an Shaftesbury und Karl Philipp Moritz.[1]) Beſonders aber herrſchte in der ſpekulativen deutſchen Äſthetik die Überzeugung, daß nur die Idee, nur das Göttliche, Abſolute, Unendliche, Ewige, nur die höchſten, erhabenſten Ziele menſchlichen Strebens und Denkens den würdigen Inhalt des Äſthetiſchen bilden. Nicht nur die Äſthetik Schellings, Hegels und ihrer Geiſtesverwandten, ſondern auch Schopenhauers iſt von dieſem Geiſte durchdrungen. Ebenſo iſt bei Richard Wagner und ſeinen Jüngern, z. B. bei Henry Thode,[2]) jene hochherzige Emporhebung des geſamten Schönheitsbereiches zu finden.

[1]) Das höchſt merkwürdige Schriftchen von KARL PHILIPP MORITZ „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ (1788) enthält eine Fülle von Gedankenkeimen, die dann in der deutſchen ſpekulativen Philoſophie zur Entwicklung kamen.

[2]) HENRY THODE, Kunſt, Religion und Kultur. Heidelberg 1901. — Schauen und Glauben. Heidelberg 1903. — Wie iſt Richard Wagner vom deutſchen Volke

Ich ſehe in dieſer Auffaſſung eine ſtarke Überſpannung der an den äſthetiſchen Gehalt zu ſtellenden Anforderungen. Hätte dieſe Auffaſſung Recht, ſo würde damit eine gewaltige Verkürzung des äſthetiſchen Gebietes gegeben ſein. Wie ſoll der äſthetiſche Wert einer Baumgruppe, eines Stilllebens, eines Kruges, eines Teppichs, eines Landhauſes unter jene Formeln gebracht werden? Aber auch in der Dichtkunſt gibt es unzählige Fälle, die nur unter gewaltſamer Hinaufſchraubung in jene Formeln gezwängt werden könnten. Man laſſe etwa Novellen oder Luſtſpiele in ſeiner Erinnerung vorübergehen, und man wird die Richtigkeit meiner Behauptung einſehen. Und hätte gar Schelling mit ſeiner Lehre Recht, daß nur die Mythologie, nur die Welt der Götter der wahre Stoff der Kunſt ſei,[1]) ſo würde hiermit faſt die ganze Kunſt der neueren Zeiten verworfen ſein. Auch darf man nicht fordern, es ſei ein Schnitt zu machen zwiſchen jenen großen Schöpfungen, die uns Höchſtes und Tiefſtes offenbaren, und dieſen geringfügigen Gebilden; und man habe in dieſen nur unvollkommene Annäherungen an jene Schöpfungen, nur Vorſtufen zu erblicken. Denn auch die Befriedigung, die uns ein wohlgeformter Krug, ein liebliches Rankengewinde, eine zierliche Novelle gewähren, iſt durchgeiſtigter und idealer Art, in ſich geſchloſſen und vollendet. Es hieße, die Befriedigung, die von dieſen Gegenſtänden ausgeht, herabdrücken und in ein falſches Licht rücken, wenn man ſie aus dem Reiche der wahrhaften äſthetiſchen Werte hinausweiſen wollte.

Im Grunde liegt hier eine überſpannende Auffaſſung vom Weſen des Menſchen vor. Ich ſehe echt Menſchliches nicht nur dort, wo menſchliche Äußerungen ſich den höchſten Idealen oder gar dem Ewigen und Göttlichen zuwenden. Der Menſch braucht nicht unausgeſetzt mit ſeinen Gefühlen und Gedanken auf dieſe letzten Ziele und Güter gerichtet zu ſein. Zum Echtmenſchlichen gehört auch, ſich im Endlichen und Irdiſchen, im Kleinen und Mäßigen durchgeiſtigend nnd erhöhend zu bewegen, ohne darum dabei ſchon abſchließende

---

zu feiern? Heidelberg 1903. Indeſſen haben ſolche Schriften, die einen vom Standpunkte gerechten und allſeitigen Erwägens aus zu hoch geſpannt erſcheinenden Idealismus vertreten, vielleicht gerade um deswillen nach anderer Seite einen um ſo höheren Wert. Sie können ganz anders durchwärmend, aufrüttelnd, emporreißend wirken wie die mit den gerechten Ermäßigungen und ſachgemäßen Einſchränkungen ausgerüſteten Schriften.

[1]) SCHELLING, Philoſophie der Kunſt, § 25 ff. Im 5. Bande der erſten Abteilung der Werke, S. 388 ff.

Ziele und höchſte Güter ins Auge zu faſſen. Wer ſich im Endlichen heimiſch fühlt und dabei das Endliche innerhalb ſeiner ſelbſt ins Ideale ſteigert, ſinkt in dieſer Betätigung keineswegs zu einer nur halb oder nur einigermaßen berechtigten Vorſtufe des Menſchlichen herab. Für dieſe Anſchauung darf man ſich vor allem auf Goethe berufen. Für Lebensführung wie Kunſt galt ihm eine „heitere Liberalität" als das echt Menſchliche.[1])

Was im beſonderen die „Idee" anlangt, ſo kommt bei dieſer Faſſung des Gehaltes noch hinzu, daß damit der Gehalt viel zu ſehr ins Allgemeine, Gattungsmäßige, Begriffliche verflüchtigt erſcheint. Was in Minna von Barnhelm als Stück oder in jeder einzelnen Geſtalt darin ausgedrückt iſt, läßt ſich freilich, wie alles, unter gewiſſe Gattungsbegriffe bringen; aber es geht in ihnen nicht auf. Jede der Perſonen iſt ihrem Gehalte nach unvergleichlich mehr als Verkörperung einer Idee. Nur bei ſchlechten Dichtern hat das dargeſtellte Leben die Dünne und Magerkeit der Idee.

Das Menſchlich-Bedeutungsvolle.

3. Der richtige Weg führt zwiſchen dieſer idealiſtiſchen Überſpannung und jener naturaliſtiſchen Gleichgültigkeit gegen alle Unterſchiede der Inhaltsbeſchaffenheit. Schon in meinen Äſthetiſchen Zeitfragen habe ich ausgeführt, daß der Zweck der Kunſt in der Darſtellung des Menſchlich-Bedeutungsvollen liege.[2]) Ich glaube, daß durch den Begriff des Menſchlich-Bedeutungsvollen für jedweden Gehalt des Äſthetiſchen das unumgängliche Erfordernis bezeichnet iſt.

Allgemeinſter Sinn dieſer Forderung.

Welchen Maßſtab meine ich denn nun, wenn ich die Forderung des Menſchlich-Bedeutungsvollen an den äſthetiſchen Gehalt ſtelle? Dem Anſpruch des Menſchlich-Bedeutungsvollen wird dann genügt, wenn ſich in dem Gehalt des äſthetiſchen Gegenſtandes etwas für die Natur des menſchlichen Lebens und Schicksals nach irgend einer Seite hin Weſentliches zum Ausdruck bringt. In dem äſthetiſchen Gehalt muß etwas zu uns ſprechen, was für menſchliches Daſein und menſchliche Entwicklung typiſch und charakteriſtiſch iſt. Dabei iſt zu überlegen, daß unſere gefühlsmäßige Auffaſſung von der Natur des

[1]) Für die Kunſt führt dies GOETHE in der Schrift „Der Sammler und die Seinigen" (beſonders im vierten Briefe) aus.

[2]) Äſthetiſche Zeitfragen, S. 15 ff. Wenn SCHLEIERMACHER vom Künſtler verlangt, daß er Gattungsbewußtſein, Bewußtſein vom menſchlichen „Geiſt an ſich" habe, und daß die Kunſttätigkeit überall zurückgehen müſſe auf das höhere Allgemeine, unter dem das Einzelne ſeinen Ort hat (a. a. O. S. 146 ff.), ſo liegt hierin eine gewiſſe Annäherung an die Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen.

Menſchlichen ſchließlich immer in eine Überzeugung von dem Zwecke und Werte des menſchlichen Daſeins mündet. Die Natur des Menſchlichen beſteht für unſere gefühlsmäßige Auffaſſung niemals bloß im Naturgeſetzlichen. Wenn ich mich ſtreng wiſſenſchaftlich verhalte, ſo kann ich bei dem rein Naturgeſetzlichen des menſchlichen Lebens ſtehen bleiben und alle Gefühlszuſätze, die ſich auf Zweck und Sinn und Wert beziehen, abſichtlich fernhalten. Wenn ich dagegen dem Leben, wie dies im äſthetiſchen Bereiche der Fall iſt, als fühlende Geſamtperſönlichkeit gegenüberſtehe, ſo wird alles, was mir am Leben als naturgeſetzlich dargeſtellt wird, für mich ſofort zu einem Zeugnis für Sinn und Wert des Lebens. So gewinnt alſo der Begriff des Menſchlich-Bedeutungsvollen von ſelbſt einen teleologiſchen Sinn. Der Gehalt eines Gegenſtandes iſt dann menſchlich-bedeutungsvoll, wenn ſich uns in ihm etwas von Zweck und Wert des Menſchlichen offenbart.

Der Wert des menſchlichen Lebens: 1. der ſittliche Wert.

Dabei iſt der Wert des Menſchlichen im weiteſten Sinn zu nehmen. Menſchlich-bedeutungsvoll iſt zunächſt alles, wodurch auf das Leben nach ſeinem ſittlichen Werte, alſo auf das Leben als Schauplatz des Guten und Böſen, als Stätte edler und niedriger Beſtrebungen, großer und gewöhnlicher Leidenſchaften und auf das menſchliche Schickſal als Verknüpfung von Gut und Böſe mit Glück und Unſeligkeit ein Licht fällt.

2. Der religiöſe, 3. der künſtleriſche, 4. der wiſſenſchaftliche Wert.

Aber auch nach ſeinen religiöſen, künſtleriſchen und wiſſenſchaftlichen Gütern kommt das menſchliche Leben in Betracht. Wenn Frenſſen in ſeinen Dichtungen Geſtalten und Schickſale ſo ſchildert, daß ſich uns das Leben als ergiebige Quelle für ernſte, warmherzige, chriſtlich religiöſe Gefühle nahelegt; oder wenn aus Heyſes Kindern der Welt eine Lebensanſchauung zu uns ſpricht, die auf Befreiung von allen auf eine überſinnliche Welt gerichteten Gefühlen hinausläuft, ſo liegt in beiden Fällen Menſchlich-Bedeutungsvolles vor. Nach der Seite der Kunſt wiederum wird uns das menſchliche Leben in ſeinem Sinn und Wert vor Augen geführt, wenn uns Goethe in Taſſo und Wilhelm Meiſters Lehrjahren, Grillparzer in ſeiner Sappho, Ibſen in dem Drama „Wenn wir Toten erwachen“, Björnſon in „Laboremus“ die Schickſale künſtleriſch geſtimmter und künſtleriſch ſchaffender Menſchen darſtellen. Oder man denke an die Fauſtdichtungen: zu ihrem weſentlichen Inhalt gehört die mit dem Erkenntnisſtreben verknüpfte Tragik. Hier liegt das Menſchlich-Bedeutungsvolle nach der Richtung des wiſſenſchaftlichen und philoſophiſchen Strebens.

Aber auch der metaphyſiſche Wert des menſchlichen Lebens kommt nach der einen oder anderen Richtung in den äſthetiſchen Geſtalten zum Ausdruck. Ich meine damit ungefähr folgendes. Der Lauf der Dinge kann uns entweder als einer vernunftvollen oder einer vernunftloſen Welt angehörig, entweder als ſinnvoll zuſammenhängend oder als aus wirren Zufällen beſtehend, entweder als eingegliedert in eine ziel- und fortſchrittsvolle Entwicklung oder in ein ödes Einerlei, entweder als vorzugsweiſe angelegt auf Ausgleichung, Verſöhnung, Zuſammenwirken oder auf Zerriſſenheit, Widerſpruch und ausſichtsloſen Streit dargeſtellt werden. Wie erſcheint in dieſen Beziehungen das Leben ſo ganz anders bei Dickens und Mérimée, bei Mörike und Turgenjeff, bei Jean Paul und Freytag! 5. Der metaphyſiſche Wert.

In allen dieſen Richtungen aber ſpielt der Freud- und Leidertrag des menſchlichen Lebens, ſein eudämoniſtiſcher Wert mit hinein. Es kann nun aber auch in den äſthetiſchen Geſtalten der eudämoniſtiſche Wert des Lebens für ſich, ohne Beziehung auf ſittliche, religiöſe, künſtleriſche und metaphyſiſche Werte, hervortreten. Wenn der Lyriker ſeiner Lebensluſt, ſeiner Naturſehnſucht, ſeinem Einſamkeitsgefühl Ausdruck gibt, ſo brauchen jene inhaltvollen Lebensgüter hierbei gar nicht mitzuſpielen. Es iſt einfach Freude und Trauer als ſolche, die hier dem Menſchlichen Bedeutſamkeit verleihen. 6. Der eudämoniſtiſche Wert.

Noch in anderen Richtungen weiſt das Menſchlich-Bedeutungsvolle weſentliche Unterſchiede auf. Menſchlich-bedeutungsvoll kann ein Inhalt dadurch werden, daß er auf beſtimmte Formen oder Stufen des Menſchlichen Licht wirft. Die Darſtellung iſt ſo gehalten, daß der Leſer an beſtimmte Entwicklungsabſchnitte der Menſchheit, an beſtimmte Kreiſe und Gruppen von Menſchen gemahnt wird. Der Anſturm z. B., den Karl Moor gegen Kultur und Geſellſchaft unternimmt, iſt nicht charakteriſtiſch für alles Menſchliche überhaupt, ſondern nur für die unter beſtimmten Kulturbedingungen ſtehende Menſchheit. Die Intrigen und Liebesſpiele in Scribes Luſtſpielen ſind nicht für alles Menſchliche, ſondern nur für gewiſſe räumlich und zeitlich beſchränkte Geſellſchaftskreiſe typiſch. Es kann aber auch ein Inhalt ganz allgemein, ohne derartige Einſchränkung, als menſchlich-bedeutſam wirken. Wenn Walter von der Vogelweide ſeine Liebesfreuden und Liebesſchmerzen ſingt, ſo empfinden wir dies in uneingeſchränktem, überall, wo es Menſchen gibt, zutreffendem Sinne als bedeutungsvoll. Weitere Unterſchiede im Menſchlich-Bedeutungsvollen.

Auch darauf kommt es an, ob die menſchliche Bedeutung, die einem Inhalte zukommt, den Menſchen als Einzelweſen angeht oder

die kleineren und größeren Ganzen der Menſchheit betrifft. Zolas Débâcle oder Quo vadis von Sienkiewicz haben ihre Bedeutung vor allem durch die Schilderung von Zuſtänden eines ganzen Volkes. Die Hochzeit der Sobeide von Hofmannsthal dagegen oder Maeterlincks Märchendramen ſind nur durch die Schilderung der Menſchen als Einzelweſen bedeutſam. Von Schillers Telldrama läßt ſich ſagen, daß es, ſoweit die Perſon Tells in Frage kommt, ſeine Bedeutung in der Schilderung eines großen Einzelmenſchen hat, daß dagegen, ſofern das Schweizer Volk Gegenſtand der Schilderung iſt, die Bedeutung des Dramas in der Geſtaltung der Bewegungen eines Volksganzen beſteht.

Bedeutung jener Forderung für das Untermenſchliche.

4. Wer ohne Zuſammenhang mit der hier vertretenen Betrachtungsweiſe plötzlich hört, daß an den Inhalt eines jeden äſthetiſchen Gegenſtandes die Forderung des Menſchlich-Bedeutungsvollen zu ſtellen ſei, der wird ſofort mit dem Einwand zur Hand ſein, daß es doch auch untermenſchliche äſthetiſche Gegenſtände gebe. Im Zuſammenhang unſerer Betrachtungen dagegen erledigt ſich dieſer Einwand von ſelbſt. Denn die untermenſchlichen Gegenſtände erhalten ihren äſthetiſchen Wert erſt durch die ſtimmungsſymboliſche Einfühlung, durch die Ausfüllung mit menſchlichem Stimmungsgehalt. Und dieſer eingefühlte menſchliche Stimmungsgehalt muß, wie bei menſchlichen Gegenſtänden, der Forderung des Menſchlich-Bedeutungsvollen entſprechen. Ein morſcher Baumſtumpf, ein jämmerlicher Gaul, eine ſchmutzige Pfütze, ein Kehrichtwinkel ſind untermenſchlich betrachtet das Gegenteil von bedeutungsvoll. Durch die Hand des Malers dagegen können ſie einen überaus feinen, intimen, vielleicht auch ins Furchtbare und Wilde gehenden Stimmungsgehalt erhalten. Wenn wir Landſchaften oder Stillleben als trivial und nichtsſagend ablehnen, ſo geſchieht dies nicht, weil ſie als Naturgebilde unbedeutend ſind, ſondern weil der Künſtler nicht verſtanden hat, ſie ſtimmungsvoll zu vergeiſtigen. So darf daher auch für alles Untermenſchliche die Forderung des Menſchlich-Bedeutungsvollen beſtehen bleiben. Nur kann hier natürlicherweiſe Zweck und Wert des Menſchlichen nicht entfernt ſo zur Entwicklung kommen wie dort, wo menſchliche Gegenſtände vorliegen.

Die übermenſchlichen Geſtalten.

Was die übermenſchlichen Geſtalten betrifft — und ich verſtehe hierunter Götter, Halbgötter, Teufel, Dämonen, Kobolde, Geſpenſter, Fabelgebilde —, ſo liegt auch in ihnen kein berechtigter Einwand gegen die Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen. Denn von allen ſolchen Geſtalten wird man in künſtleriſchen Darſtellungen fordern

dürfen, daß ſie zu bedeutungsvollen menſchlichen Schickſalen in Beziehung geſetzt ſeien. Sonſt würden ſie uns völlig gleichgültig laſſen. Daher iſt auch an Götter, Dämonen u. dgl. die Forderung zu ſtellen, daß ſie als für den Menſchen bedeutungsvoll geſtaltet und geſchildert werden. Es iſt ſo, wie Friedrich Viſcher ſagt: „Der Gehalt im Schönen iſt mittelbar oder unmittelbar ſtets der Menſch.“[1])

Ablehnung des nichtsſagenden Inhalts.

5. Die Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen richtet ihre Spitze gegen das Nichtsſagende und gegen das allzu Sonderbare.

Wenn ſich die Einfühlung mit inhaltlich nichtsſagenden Dingen beſchäftigt, ſo treibt ſie Spielerei. Das Äſthetiſche würde aus dem Reich der großen menſchlichen Werte völlig herausfallen, wenn auch das Nichtige, Gleichgültige, gänzlich Abgenutzte, Langweilige, Oberflächliche, Läppiſche, Abgeſchmackte als würdiger Gegenſtand der Einfühlung erklärt würde. Die oft gehörte Wendung: ein Gemälde, ein Bilderwerk müſſe uns etwas zu ſagen haben, hat in gewiſſem Sinne Recht. Man darf nur das „Zu-ſagen-haben“ nicht in rationaliſtiſcher Weiſe als Belehren und Aufklären verſtehen, ſondern muß die gefühlsbewegte Perſönlichkeit vor Augen haben. Für dieſe muß das Kunſtwerk allerdings eine Sprache führen. Es muß uns durch das Kunſtwerk, unmittelbar im Anſchauen der Einzelgeſtalten, nach irgend einer Seite hin zu Gefühl kommen, was es heiße Menſch ſein. Geht das Gefühl in dieſer Hinſicht leer aus, wird ihm ein Inhalt geboten, der wegen ſeiner Armſeligkeit und Dürftigkeit, Oberflächlichkeit und Abgeſchmacktheit unfähig iſt, eine Beziehung zum Menſchlich-Bedeutungsvollen zu gewinnen, ſo kann zwar auch dann noch Einfühlung ſtattfinden; aber dieſe Einfühlung wäre dann ein leeres, wertloſes Tun. Nichtsſagender Inhalt zerſtört das Äſthetiſche als menſchheitlichen Wert.

Genauere Beſtimmung des Trivialen.

Ein gewiſſes naheliegendes Mißverſtändnis darf freilich nicht eintreten. Lieſt man Gerhart Hauptmanns naturaliſtiſche Dramen oder Erzählungen von Doſtojewski oder Gorki, ſo bekommt man es haufenweiſe mit trivialen Menſchen zu tun, und doch wäre es ungerecht, zu glauben, daß hier überall wider die Äſthetik geſündigt ſei. Aber auch außerhalb des naturaliſtiſchen Stils wird man beſonders in Luſtſpiel und Poſſe gar oft in die breite Alltäglichkeit geführt, ohne daß dies als ein äſthetiſcher Verſtoß zu betrachten wäre. Die Sache liegt eben ſo, daß das Triviale und Nichtsſagende durch die Art der künſt-

[1]) Friedrich Viſcher, Das Schöne und die Kunſt, S. 90.

leriſchen Behandlung bedeutſam werden kann. Und dies iſt kein Widerſpruch gegen unſere Norm; vielmehr geht naturgemäß ihr Sinn dahin, daß nicht das, was abgelöſt von dem vorliegenden äſthetiſchen Falle trivial iſt, ſondern das, was innerhalb des jeweiligen äſthetiſchen Gegenſtandes, alſo, ſoweit es ſich um Kunſt handelt, innerhalb des vorliegenden Kunſtwerkes als trivial wirkt, auszuſchließen ſei. So iſt ja auch das Menſchlich-Bedeutungsvolle ſo zu nehmen, daß der Inhalt, wie er in der künſtleriſchen Darſtellung erſcheint und wirkt, und nicht, wie er außerhalb derſelben beſteht, mit dieſem Maßſtabe zu meſſen iſt.

Bei Turgenjeff z. B. kommt es oft vor, daß das an ſich Triviale inſofern Bedeutung gewinnt, als es dazu dient, den ſchwermütigen Eindruck hervorzubringen, daß das menſchliche Leben einen ziel- und ſinnloſen, dumpfen, kläglich alltäglichen Verlauf darſtelle. In noch ſchärferer Weiſe dient das Alltägliche und Nichtige bei Doſtojewski und Gorki dazu, die Leere und den Jammer menſchlichen Dahinlebens zu Gefühl zu bringen. Anderswo wieder drückt ſich in der Schilderung des Alltäglichen und an ſich Bedeutungsloſen der ſtarke, ehrliche, furchtloſe Wahrheitsſinn des Künſtlers aus. In ſolchem Falle — z. B. bei Zola, in den Bildern Iſraels oder Liebermanns — gehört zu dem Inhalt des Kunſtwerks auch der hineingearbeitete bedeutſame Wahrheitsſinn des Künſtlers. Oder man denke an Rembrandt: welche Tiefe der Bedeutung erhalten durch ſeine Individualität ſelbſt die alltäglichſten Geſtalten!

Ablehnung des allzu Sonderbaren.

Die Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen richtet ſich auch gegen das allzu Sonderbare. Wenn das Einzelne derart als ein unvergleichlich Einzelnes dargeſtellt wird, daß die Beziehung zum Allgemein-Menſchlichen nur noch in ſchwacher Weiſe beſteht, ſo kann ein ſolches Gebilde nur noch geringes Intereſſe für ſich in Anſpruch nehmen. Krankhafte Auswüchſe z. B., die mit dem Menſchlichen nur noch durch allgemeinſte Fäden zuſammenhängen, verbrecheriſche Verderbtheit, die wie eine Mißgeburt ausſieht und als unerhörte Ausnahme daſteht, Abſonderlichkeiten, die kaum noch nacherlebt werden können, bilden daher keine paſſenden Gegenſtände für künſtleriſche Bearbeitung; ſie ſind hierfür nicht genug intereſſant. Ich möchte um keinen Preis alles Krankhafte und Abſonderliche aus der Kunſt ausgeſchieden ſehen. Solange es ſich uns fühlbar als Geſtaltung aus dem gemeinſamen Schoße des Menſchlichen zu erkennen gibt, darf man ihm ſein Recht nicht ſtreitig machen. Erſt wo die Verbindung mit dem Menſch-

lichen nur noch ſchwer erkennbar iſt, ſinkt der äſthetiſche Wert der ihm gewidmeten Darſtellung. Dies gilt beiſpielsweiſe nach meinem Gefühl von Strindbergs Dramen „Der Vater“ und „Julie“. Ich beſtreite das Typiſche und menſchlich Intereſſante daran.

Übrigens glaube ich, daß die der Kunſt von dem allzu Abſonderlichen drohende Gefahr lange nicht ſo groß iſt als jene, die ihr von dem Nichtsſagenden und Langweiligen droht.

Es braucht kaum darauf hingewieſen zu werden, daß mit dieſer Ablehnung des allzu Sonderbaren keineswegs der individualiſierende Stil abgelehnt iſt. Das Menſchlich-Bedeutungsvolle läßt beiden Stilweiſen, der typiſierenden wie der individualiſierenden, freien Raum zur Entfaltung. Mag man mit Winckelmann oder dem reifen Goethe, mit Reynolds[1]) oder Ruskin den Typen ſchaffenden Stil oder aber mit dem jungen Herder oder dem jungen Goethe, mit Otto Ludwig oder Zola[2]) den individualiſierenden Stil preiſen: der Forderung des Menſchlich-Bedeutungsvollen kann auf beiden Wegen ihr Recht werden.

Das Menſchlich-Bedeutungsvolle und das Gute.

6. Es legt ſich die Frage nahe, warum ich ſtatt des „Menſchlich-Bedeutungsvollen“ nicht lieber die einfachere, beſtimmtere Bezeichnung „das Gute“ wähle. In der Tat wird von verſchiedenen Bearbeitern der Äſthetik — z. B. von Carriere,[3]) Lotze[4]) und Lipps[5]) — das Gute als der einzige Inhalt alles Äſthetiſchen angeſehen. Und noch mehr findet ſich außerhalb der Äſthetik, beſonders in dem ſich für die Dichtung intereſſierenden Publikum, die Neigung verbreitet,

[1]) Reynolds, Reden, a. a. O., S. 37 ff.

[2]) Man vergleiche etwa mit dem Preis, den der junge Goethe in dem Aufſatze „Von deutſcher Baukunſt“ der „charakteriſtiſchen Kunſt“ ſpendet, mit der Art, wie er in dem „Sammler“ für das „mildernde Schönheitsprinzip“, für „Einfalt und ſtille Größe“ gegen das „Charakteriſtiſche“ Partei ergreift. — Zola bringt ſein individualiſtiſches Glaubensbekenntnis zu beſonders heftigem Ausdruck in dem Aufſatz „Proudhon et Courbet“ (Mes haines. Paris 1902. S. 21 ff.). — So ſehr auch Otto Ludwig mit dem Individualiſieren typiſchen Gehalt verbunden ſehen will, ſo ſteht er doch weit überwiegend, und zwar auch mit ſeiner theoretiſchen Überzeugung, auf dem Boden des individualiſierenden Stiles.

[3]) In ſchönen, begeiſterten Worten feiert Carriere die Einheit des Wahren, Guten und Schönen (Äſthetik. 3. Aufl. Leipzig 1885. Bd. 1, S. 25 f., 280 ff.).

[4]) Dieſe ethiziſtiſche Seite an Lotzes Äſthetik habe ich in meinem Schriftchen „Der Symbol-Begriff in der neueſten Äſthetik“ nachgewieſen (S. 64 f.).

[5]) Lipps, Komik und Humor, S. 227: „Aller Kunſtgenuß, aller äſthetiſcher Genuß überhaupt iſt darnach Genuß eines ethiſch Wertvollen.“ So macht Lipps denn auch die Einfühlung von einem „Billigen“ abhängig (Grundlegung der Äſthetik, S. 110). Auch Schleiermacher ethiſiert das Äſthetiſche (a. a. O. S. 35).

das Schöne ſeinem Inhalt nach dem Guten gleichzuſetzen. Gerade von ideal geſtimmten Gemütern hört man häufig die Forderung ausſprechen, daß uns von der Kunſt nur Gutes, Edles, Reines, ſittlich Erhebendes geboten werden ſolle. In erhabener und hinreißender Weiſe hat in den letzten Jahrzehnten beſonders John Ruskin die Einheit des Schönen und Guten verkündet.

Weiterer Umfang des Menſchlich-Bedeutungsvollen: 1. hinſichtlich der Werte.

Nach vier Richtungen hin iſt das Menſchlich-Bedeutungsvolle von weiterem Umfange als das Gute. Zunächſt muß ſchon darauf hingewieſen werden, daß im Menſchlich-Bedeutungsvollen auch die anderen großen Werte und Güter: das Erkennen, das religiöſe Leben, das künſtleriſche Genießen und Schaffen, umſchloſſen liegen. Die hier vertretene Formel läßt alle dieſe Güter als berechtigten Inhalt des Äſthetiſchen erſcheinen. Die ethiziſtiſche Auffaſſung würde Mühe haben und müßte ſich allerhand Gezwungenheiten bedienen, wenn ſie dieſe anderen Werte für das Äſthetiſche gewinnen wollte.

2. Hinſichtlich des Widerfahrens.

Wichtiger noch iſt mir folgendes. Wäre überall nur das Gute äſthetiſcher Inhalt, ſo würde alles, was dem Menſchen widerfährt, außerhalb des Äſthetiſchen fallen. Die Verflechtungen, in die der Menſch mit der Außenwelt ohne ſeinen Willen gerät, gehören nicht unter den Geſichtspunkt des Moraliſchen; ebenſowenig die Gefühlswirkungen, die ſich unwillkürlich an ſie knüpfen. Freude, Staunen, Furcht, die ich vor Begebenheiten empfinde, ſind in weitem Umfang völlig unwillkürliche, einfach pſychologiſche Wirkungen, ohne daß der Maßſtab von Gut und Böſe daran zu legen wäre. Es müßten ſonach, wenn jene ethiſche Forderung Recht hätte, nicht nur die menſchlichen Geſchicke, ſondern auch die unwillkürlich von ihnen hervorgerufenen Gefühlswirkungen aus dem Reiche des Äſthetiſchen ausgeſchloſſen ſein.

Man mache ſich nun klar, welche Verkürzung und Verarmung an menſchlichem Inhalt eintreten müßte, wenn mit dieſem Ausſchluſſe in der Kunſt Ernſt gemacht würde.[1]) Ich erinnere an gewiſſe äußerſte Fälle. Es gibt Erzählungen, in denen die überraſchende, merkwürdige, bunte Aufeinanderfolge und Verwicklung der Ereigniſſe bei weitem die Hauptſache iſt. Der moraliſche Ertrag der Begebenheiten kommt ſo gut wie gar nicht in Betracht. Von den ſeeliſchen Wirkungen, die ſie ausüben, wird nur Luſt und Leid, Spaß und Ärger, Überraſchung, Staunen, Enttäuſchung und Ähnliches in die Darſtellung gezogen, und

[1]) Auch JONAS COHN legt dar, wie weit das Gebiet des äſthetiſch Wertvollen über die Grenzen des ſittlich Wertvollen hinausreiche (a. a. O. S. 255 ff.).

zugleich fehlt es vielleicht an pſychologiſcher Vertiefung. So iſt es in alten ſpaniſchen und italieniſchen Novellen; oder man denke an den Gil Blas von Leſage. Der künſtleriſche Wert ſolcher Erzählungen würde auf ein Unbedeutendes herabſinken, wenn all die merkwürdigen, ſpaßhaften, ſchauerlichen Verwicklungen erſt durch den mit dargeſtellten ſittlichen Ertrag künſtleriſche Berechtigung erhielten. Oder ein ſo feiner Erzähler wie Rudolf Lindau: wie ungerecht würde ſeine Erzählungskunſt beurteilt werden, wenn das merkwürdig verflochtene Geſchehen, an deſſen ſcharfer Herausgeſtaltung er oft ſeine Freude hat, in ſeinem künſtleriſchen Wert nur nach den ſittlichen Zuſammenhängen, in denen es dargeſtellt wird, geſchätzt würde! Und wieviel treffliche Luſtſpiele und Schwänke gibt es nicht, in denen das komiſche Durcheinander der Begebenheiten ohne jede Rücksicht auf ſittliche Wirkungen die Hauptſache bildet! Oder wenn der Maler irgend eine Begebenheit darſtellt, ſo würde ein auch nur einigermaßen feines Gefühl es wie einen Schlag empfinden, wenn ihm zugemutet würde, das Bild darum zu verurteilen, weil in ihm wohl Begebenheiten, Gefühle und Leidenſchaften, aber keine ſittlichen Regungen dargeſtellt wären.

3. Hinſichtlich des Naiven.

7. Aber auch abgeſehen vom Zuſammenhange mit Begebenheiten und Geſchicken müßten, wenn jener ethiſche Maßſtab Recht hätte, alle Stimmungen, Gefühle, Strebungen, Vorſtellungen, die unterhalb der Schwelle von Gut und Böſe bleiben, aus dem Bereiche des Äſthetiſchen ausſcheiden. Alle naiven Regungen der Seele, alle Eingebungen des Augenblicks, alle naturfriſchen, unwillkürlichen, triebartigen Äußerungen, alle Einfälle, Spiele und Affekte müßten dem Äſthetiſchen fern bleiben. Hiermit wäre nicht nur ein überaus umfangreicher, ſondern auch höchſt wertvoller Teil des Menſchlichen vom äſthetiſchen Bereiche ausgeſchloſſen. Was wäre das menſchliche Leben, wenn es durchweg, auf Schritt und Tritt, in jeder Regung und Stimmung, in jedem Einfall und Affekt, von moraliſchen Grundſätzen geleitet und geordnet wäre! Das wäre Verdorrung, Verſandung, Stillſtand des Lebens. Grundſätze allein vermöchten das Leben nicht in Gang zu erhalten. Es bedarf des Naturbodens der triebartigen, unwillkürlichen, dunkelbewußten Regungen.

Man denke nur an die Lyrik: wie ungeheuer viel müßte ausſcheiden, wenn alle Stimmungen, Gefühle, Vorſtellungen, die nicht durch ſittliche Maßſtäbe geleitet ſind, wegfallen ſollten! Ich greife nach Konrad Ferdinand Meyers Gedichten, die mir gerade zur Hand

liegen. Ich gehe ſie durch und finde in den zwei erſten Abteilungen, die — in der zwölften Auflage — 64 Gedichte enthalten, höchſtens zwei oder drei, von denen man einigermaßen ſagen könnte, daß ſie eine ausdrückliche ſittliche Gemütshaltung zum Inhalte haben. Ich finde in ihnen herbe, gepreßte, ſcherzende, feierliche, lebenskräftige, müde Stimmungen, aber ſie ſind faſt durchgehends ſo gehalten, daß man ihr Hervorſtrömen aus unwillkürlichem, naturfriſchem Grunde fühlt und alle Beziehungen zu Gut und Böſe gänzlich ferne liegen. Oder man nehme die bildende Kunſt: was haben die durch Landſchaften oder Stillleben erweckten Stimmungen mit dem Sittlichen gemein? Ebenſo müßte das ganze Kunſthandwerk aus dem Reich der Kunſt entfernt werden. Auch Bauwerken gegenüber kommt es in den allermeiſten Fällen nicht einmal zu Anklängen des Sittlichen; nur aus gewiſſen erhabenen Bauten kann das Walten eines ſittlichen Geiſtes als letzter Hintergrund herausgeahnt werden. Aber auch wo die bildende Kunſt Menſchen darſtellt, liegt das Sittliche oft gänzlich abſeits. Was haben die verſchiedenen luſtigen Zecher und vergnügten ſingenden, muſizierenden Perſonen von Franz Hals oder Teniers Bauerntänze und Kirmeſſe mit dem Sittlichen zu tun?

4. Hinſichtlich des ſittlich-peſſimiſtiſchen Inhaltes.

8. Noch nach einer vierten Richtung geht das Menſchlich-Bedeutungsvolle weit über das Gute hinaus. Wer in allem Äſthetiſchen nur Gutes zum Ausdruck gebracht ſehen will, wird geneigt ſein, nur ſolche Darſtellungen in der Kunſt gelten zu laſſen, in denen ſich das Gute als poſitive, fördernde Kraft, als ſiegreiche, beglückende Macht erweiſt, und alle Darſtellungen auszuſchließen, in denen das Gute und Edle jämmerlich untergeht, von Niedertracht und Gemeinheit beſiegt wird, reine und hohe menſchliche Anlagen und Beſtrebungen zerſtört und ins Niedrige verkehrt werden, das Tieriſche und Wilde im Menſchen triumphiert. Ohne Zweifel können derartige Vorgänge für Sinn und Wert menſchlichen Lebens und Strebens in hohem Grade bedeutungsvoll ſein. Es wäre ein nichtſehenwollender und in Selbſttäuſchung verliebter Optimismus, wenn alle Triumphe von Niedertracht und Tierheit, alle Verkümmerungen des Guten und Edlen als gleichgültige oder nebenſächliche Vorgänge betrachtet würden.

So umfaßt alſo das Menſchlich-Bedeutungsvolle auch nach dieſer Seite ungeheure Maſſen des Menſchlichen, die im Bereiche des Guten nicht eingeſchloſſen liegen. Und auch nach dieſer Seite hin müßten aus der Kunſt, insbeſondere aus der Dichtung, höchſt einſchneidende Ausſchaltungen vorgenommen werden, wenn alle jene, kurz geſagt,

ſittlich-peſſimiſtiſchen Entwicklungen wegzufallen hätten. Davon wird noch an ſpäteren Stellen ausführlich zu handeln ſein.[1])

Teleologiſche Rechtfertigung der zweiten Norm.

9. Die voranſtehenden Erörterungen hatten nicht nur den Zweck, die Anſicht, die den Inhalt des Äſthetiſchen auf das Gute einſchränkt, als unhaltbar zu erweiſen, ſondern auch den weiteren, das Umfaſſende der Formel des Menſchlich-Bedeutungsvollen einleuchten zu laſſen. Jetzt gilt es, durch eine grundlegende teleologiſche Erwägung dieſe zweite Norm zu rechtfertigen (vgl. S. 388 ff.).

Wenn dem ſchauenden Fühlen alles, was menſchlich-bedeutungsvoll iſt, zum Inhalt gegeben wird, ſo iſt ihm damit die ganze Wirklichkeit eröffnet, ſoweit ſie für das Menſchliche im Menſchen Wert hat. Das ſchauende Fühlen iſt dann nicht nur dem einen oder anderen Werte, etwa dem ſittlichen, zugewandt, ſondern alles, was für Entwicklung des Menſchlichen, für menſchliches Schickſal, für das, was es heißt Menſchſein, in Betracht kommt, wird von ihm in ſeinen Bereich gezogen. Nur das für uns Schale und Nichtige, unverſtändlich Abſonderliche und Mißgeburtartige iſt ausgeſchloſſen. Der ganze reiche Weltinhalt, ſoweit er ſich dem Weſen des Menſchen als zugehörig oder ihm verwandt ankündigt, bietet ſich dem ſchauenden Fühlen als würdigen Gegenſtand dar.

Bei dieſer Auffaſſung darf das äſthetiſche Verhalten als ein ebenbürtiges Glied in dem Reigen der großen menſchheitlichen Werte erſcheinen. Jeder der großen menſchlichen Werte überwindet in ſeiner Weiſe das Unweſenhafte, ſchlechtweg Einzelne, Nichtige, Oberflächliche. Wiſſenſchaft und Philoſophie tun dies, indem ſie der Erkenntnis der Gattungen und Geſetze zuſtreben. Die Religion vollzieht jene Überwindung, indem ſie das Fühlen des Menſchen geradezu auf Gott hinlenkt. Auch das ſittliche Streben hat überall Ziele im Auge, die der Höherbildung des kernhaft Menſchlichen in uns gelten. Ihnen reiht ſich das äſthetiſche Verhalten an, indem es mit ſchauendem Fühlen das Menſchlich-Bedeutungsvolle ergreift.

Und auch mit dem, was als echte Kunſt gelten darf, gerät dieſe Auffaſſung nicht in Widerſtreit. Wer dagegen den äſthetiſchen Inhalt auf das Göttliche, die Idee, das Gute beſchränken möchte, müßte ſelbſt in den edelſten Beſtand der Künſte eingreifen und gewaltige Teile herausſchneiden. Und umgekehrt, wer in naturaliſtiſcher Weiſe

[1]) Ich weiſe vorläufig auf meine Erörterungen über dieſen Gegenſtand in den Äſthetiſchen Zeitfragen S. 18 ff. und in der Äſthetik des Tragiſchen S. 212 f., 254 ff. hin.

jedweden Inhalt, wenn er nur der Wirklichkeit entnommen iſt, als äſthetiſch brauchbar anſieht, nimmt mit der Kunſt eine derartige Erweiterung vor, daß ſie dann neben dem Echten auch Maſſen von Kram und Zeug enthalten würde. Auch die von Lipps getroffene Grenzſcheidung ſcheint mir der Sache Gewalt anzutun. Allem Lebendigen und Lebensmöglichen öffnet er das Reich des Äſthetiſchen, ſchließt aber „Lebensnegation, Mangel des Lebens, Hemmung, Verkümmerung, Zerſtörung, Tod“ von ihm aus.[1]) Hiernach wäre triviale, langweilige Lebensluſt ein wertvoller äſthetiſcher Gegenſtand; dagegen wäre es nach Lipps verfehlt, edle, ungewöhnliche Kräfte, die müde hinſiechen, ſich innerlich aufreiben, kläglich zu Grunde gehen, künſtleriſch darzuſtellen. Schon mit Rückſicht auf dieſe ſchweren Mißlichkeiten ſcheint mir die Feſtſtellung bei Lipps unannehmbar zu ſein.

Unterſchied im Menſchlich-Bedeutungsvollen.

10. Noch iſt ein Unterſchied innerhalb des Menſchlich-Bedeutungsvollen hervorzuheben. Wenn man Hamlet mit Laertes oder Horatio, Fauſt mit Valentin oder Martha, Nathan mit Sittah oder dem Kloſterbruder, Karl Moor mit dem alten Moor oder Spiegelberg vergleicht, ſo wird für jedermann ſofort fühlbar, daß die jeweilig an erſter Stelle genannten Geſtalten in einem höheren Sinn menſchlich-bedeutungsvoll ſind als die an zweiter Stelle erwähnten. Genauer darf man ſagen: indem die Geſtalten jener erſten Art ihre Einzelheit ausleben, bringen ſie darin fühlbar und ausdrücklich zugleich ein Menſchheitliches, ein Typiſch-Menſchliches zum Ausdruck. Dies läßt ſich von den Geſtalten der zweiten Art nicht ſagen. Wohl ſind auch ſie menſchlich-bedeutungsvoll; allein das Menſchlich-Bedeutungsvolle iſt bei ihnen nur an ſich vorhanden, es beherrſcht nicht als fühlbare und unmittelbare Macht ihre Lebensäußerungen, es tritt nicht in Gehalt und Zweck ihres Strebens und Handelns offen und ausdrücklich hervor. Will man dieſen Unterſchied vom Standpunkt der künſtleriſchen Darſtellung bezeichnen, ſo muß man ſagen: in dem erſten Fall bringt der Künſtler, indem er die Einzelgeſtalt darſtellt, zugleich ihre Erhöhung ins Menſchheitliche, ihre Ausweitung zum Typiſch-Menſchlichen unmittelbar und ausdrücklich mit zur Darſtellung. Die Geſtalten der anderen Art verbieten dies der Natur der Sache nach dem Künſtler, denn ihr Fühlen, Sprechen, Streben, Handeln iſt eben nicht ausdrücklich und offenbar auf das Allgemein-Menſchliche gerichtet. Auch unſcheinbare Winkelchen des Lebens, auch kleine,

[1]) Lipps, Grundlegung der Äſthetik, S. 102.

dürftige, kümmerliche Menſchen, auch Menſchliches in enger, verlorener Geſtalt und auf unentwickelter und armer Stufe kann ſo dargeſtellt ſein, daß es der Forderung des Menſchlich-Bedeutungsvollen entſpricht;[1]) dagegen kann hier von jener Steigerung des Menſchlich-Bedeutungsvollen keine Rede ſein.

Das Hochbedeutungsvolle.

Ich will die geſteigerte Form des Menſchlich-Bedeutungsvollen kurz das Hochbedeutungsvolle nennen. Schon an früherer Stelle (S. 153 f.) war davon die Rede. Ich habe es dort unter den Begriff des Symboliſchen gerückt. Hierbei kann ich mich auf den Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe berufen: wo die beiden Freunde über Fauſt ſprechen, dort iſt vom Symboliſchen öfters in dieſer Bedeutung die Rede. So nennt denn auch Friedrich Viſcher im Anſchluß hieran „alle fühlbar hochbedeutungsvolle Poeſie“ ſymboliſch.[2]) Gegenwärtig iſt dieſer Sprachgebrauch ziemlich verbreitet. Um dieſe Art der Symbolik von anderen Arten zu unterſcheiden, habe ich ſie an jener Stelle als verallgemeinernde Symbolik bezeichnet.

Freilich iſt dieſer Sprachgebrauch, wie ſchon Viſcher ſagte und heute noch viel mehr einleuchtet, nicht ohne Gefahr. Dem „Symbolismus“ der Gegenwart ſcheint dieſer Sprachgebrauch auch dort, wo künſtliche und unlebendige Symbole geſchaffen werden, zur Unterſtützung zu dienen. Jedenfalls muß man ſich, wenn man alles Hochbedeutungsvolle ſymboliſch nennt, vor Augen halten, daß dieſes Wort, im Vergleiche zu ſeinem gewöhnlichen Sinn, hier in erweiterter und abgeſchwächter Bedeutung genommen iſt.

Beſonders ſoweit es ſich um Dichtung handelt, macht ſich das Hochbedeutungsvolle vorwiegend dadurch bemerkbar, daß der in dieſem Sinne dargeſtellte Menſch ſich mit Bewußtſein fühlend, denkend, philoſophierend auf das Menſchheitliche richtet und ſo auch in ſeinem Streben das Typiſch-Menſchliche bewußt zum Ziele nimmt. Die vorhin erwähnten Beiſpiele ſind alle dieſer Art. Aber notwendig iſt dies keineswegs. Hero bei Grillparzer iſt hochbedeutungsvoll, und doch iſt ſie von allem bewußten Ergreifen allgemein-menſchlicher Ziele weit entfernt. Hero iſt vielmehr unbewußt eine Offenbarerin

[1]) Hierzu macht LAURILA (a. a. O. S. 195 f.) beachtenswerte Bemerkungen.

[2]) FRIEDRICH VISCHER, Goethes Fauſt, S. 123 ff. Altes und Neues. Neue Folge, S. 338 f. (in der Abhandlung „Das Symbol“). Meinen gegen VISCHER in dieſer Hinſicht erhobenen Widerſpruch (Der Symbolbegriff, S. 31 ff.) halte ich nicht mehr aufrecht.

des Ewig-Gültigen in der Liebe; in der Art, wie ſie liebt, dringt das allgemein Menſchheitliche gleichſam bis an die Oberfläche. Trotz des ſchrankenvollen Daſeins, das Hero führt, tritt das Ewig-Menſchliche der Liebe in ihr wie hüllenlos uns entgegen. Ebenſo gehört Siegfried bei Wagner zum Hochbedeutungsvollen, und doch iſt bei ihm alles unbewußte Natur.

Auch in der bildenden Kunſt hebt ſich Hochbedeutungsvolles deutlich heraus. Daß der Moſes Michelangelos hierher gehört, wird niemand zweifeln. Aber ich zögere auch nicht, Klingers Beethovengeſtalt als hervorragendes Beiſpiel anzuführen. Doch auch ganz andere Werke, wie etwa der Hermes des Praxiteles oder die Aphrodite von Melos tragen das Gepräge des Hochbedeutungsvollen an ſich. Im Reiche des Untermenſchlichen kann dieſer Unterſchied naturgemäß lange nicht ſo deutlich hervortreten. Doch iſt er auch hier nicht zu verkennen. Beſonders in der Tonkunſt wird man ohne alles Schwanken zahlreiche Werke — man denke an Beethoven oder Brahms — dem Hochbedeutungsvollen zuweiſen.

Darf ich einen ſteigernden Ausdruck gebrauchen, ſo könnte ich ſagen: hochbedeutungsvoll iſt ein Kunſtwerk dann, wenn der Eindruck entſteht, als ob es aus dem Ideenſchoße der heiligen Natur ſelbſt herausgeboren wäre, oder als ob ſich einer der ewigen Schöpfungsgedanken Gottes in ihm verkörpert hätte. Um ſolche Kunſtwerke weht etwas wie ein Hauch göttlichen Zeugens und Emporgeſtaltens. Hebbel ſagt einmal: „Bei einem großen Dichter hat man ein Gefühl, als ob Dinge emportauchten, die im Chaos ſtecken geblieben ſind.“ [1])

[1]) Hebbel, Tagebücher. Berlin 1903. Bd. 4, S. 191. Ein anderes Mal drückt er ſich eigentlicher aus (Bd. 1, S. 197): „Der wahrhafte Dichter ſtillt in ſeinen eigenen Bedürfniſſen zugleich die Bedürfniſſe der ganzen Menſchheit.“

Neuntes Kapitel.

Zweite ästhetische Grundnorm in psychologischer Bezeichnung: Ausweitung unseres fühlenden Vorstellens.

Überſetzung der zweiten Norm ins Pſychologiſche.

1. Mit ſo weitläufigen, verwickelten und ſchwierigen pſychologiſchen Betrachtungen die erſte Grundnorm in Zuſammenhang ſteht, ſo einfach und kurz geſtaltet ſich die Wendung der zweiten Grundnorm ins Pſychologiſche. Die ganze Pſychologie der Einfühlung knüpft ſich an die erſte Norm. Wer die erſte Norm pſychologiſch verſtehen will, wird auf die Durcharbeitung dieſes vielgeſtaltigen und fein gegliederten, eigenartigen und fragenreichen ſeeliſchen Vorganges hingedrängt. Die Überſetzung der zweiten Norm ins Pſychologiſche dagegen gibt uns keine pſychologiſchen Schwierigkeiten auf. Wir werden zu ſeeliſchen Vorgängen geführt, die für pſychologiſche Frageſtellung und Unterſuchung wenig ergiebig und intereſſant ſind.

Was entſpricht alſo nun pſychologiſch dem Menſchlich-Bedeutungsvollen? Offenbar eine gewiſſe Richtung unſeres Vorſtellens und Fühlens. Wenn unſerem Vorſtellen und Fühlen immer nur Einzelnes als ſolches zum Inhalt gegeben wird, ſo iſt für uns die Erhebung zum Menſchlich-Bedeutungsvollen ausgeſchloſſen. Dieſe Erhebung kommt nur dann zu ſtande, wenn unſer Vorſtellen und Fühlen, indem es ſich auf Einzelnes richtet und beim Einzelnen verharrt, zugleich eine Ausweitung auf das Allgemeine, Typiſche und Zuſammenfaſſende erfährt. Es iſt alſo der Inhalt des Vorſtellens und Fühlens, der gemäß der Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen eine gewiſſe Veränderung erfährt. Der Inhalt muß, wenn der zweiten Norm genügt werden ſoll, indem er dieſer beſtimmte einzelne Inhalt bleibt, doch zugleich auf das Typiſche und Allgemeine bezogen werden.

Unterſchied von der Begriffsbildung.

Das Verwandte und Unterſcheidende im Vergleich zur Begriffsbildung liegt auf der Hand. Mit der Begriffsbildung hat die vor-

liegende Umformung dies gemeinſam, daß in unſerem Bewußtſein überhaupt eine Wendung vom Einzelnen zum Allgemeinen hin eintritt. Der große Unterſchied aber beſteht in zweierlei. Erſtens beſteht im äſthetiſchen Verhalten der unmittelbare Inhalt, auf den Vorſtellen und Fühlen geht, bleibend in dem beſtimmten Einzelnen, in dem ſo und und nicht anders geſtalteten Einzelfall. Das Allgemeine iſt nur das darin mit Vorgeſtellte, das darin mit Gefühlte. Das Allgemeine iſt nur der entferntere Inhalt, nur die dem verharrenden Einzelinhalt hinzugefügte Erweiterung. Im Begriffe verhält es ſich ganz anders. Hier wird das Allgemeine das unmittelbare und ausdrückliche Ziel der Vorſtellung, das Einzelne wird ihm gegenüber gleichgültig, es verſchwindet und verflüchtigt ſich, es bleibt nur als dunkle Nebenvorſtellung gegenwärtig, wobei es überdies völlig gleichgültig iſt, ob dieſes oder jenes beſtimmte Einzelne vorſchwebt. Im Gegenſatze hierzu zeichnet das äſthetiſche Verhalten gerade der Umſtand aus, daß Vorſtellen und Fühlen bei dieſem beſtimmten, ſo und nicht anders geſtalteten Einzelnen verharrt und in ihrem Gegenwärtigſein das Entſcheidende erblickt.

Der zweite Unterſchied beſteht darin, daß die Erweiterung auf das Allgemeine hin im äſthetiſchen Verhalten nicht nur mit dem Vorſtellen, ſondern zugleich mit dem Gefühl, mit dem Ergriffenſein der Perſönlichkeit geſchieht. Die Hinzufügung des bloßen Gedankens: dieſer Vorgang hat typiſche Bedeutung, wäre noch ohne äſthetiſchen Wert. Einen ſolchen erhält die Ausweitung zum Allgemeinen erſt dann, wenn ſie ungeteilt vom Vorſtellen und Fühlen erfahren wird. Die Hinwendung des Bewußtſeins zum Begriff dagegen hat nichts mit dem Fühlen zu tun, ſondern betrifft nur das Vorſtellen.

Dies alles ſcheint mir ſo klar zu liegen, daß es keiner Beiſpiele bedarf. Zuſammenfaſſend wird man ſagen dürfen: der Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen entſpricht pſychologiſch die Ausweitung des fühlenden Vorſtellens oder vorſtellenden Fühlens zum Typiſchen hin, wobei jedoch der beſtimmte Einzelinhalt der unmittelbare Gegenſtand bleibt.

Die Ausweitung in menſchlicher Richtung.

2. Doch bedarf dieſer Satz noch weiterer Beſtimmung. Das Typiſche, zu dem ſich das fühlende Vorſtellen erweitert, muß, wenn es der zweiten Norm entſprechen ſoll, menſchlichen Inhalts ſein. Auch untermenſchliche Gegenſtände laſſen im fühlenden Vorſtellen einen Inhalt entſtehen, der in ſeiner Menſchlichkeit als typiſch empfunden wird. Wenn uns eine Baumgruppe, ein Acker, eine Heide,

ein Blumenbeet vorgeführt wird, ſo beſteht die Erweiterung im Sinne der zweiten Norm nicht darin, daß dieſe Naturgegenſtände als ſolche dem Typiſchen entgegengebracht werden, ſondern darin, daß uns die eingefühlten analog menſchlichen Stimmungen als typiſch, als für menſchliche Art und menſchliches Erleben charakteriſtiſch gegenwärtig ſind. Man darf alſo allgemein ſagen: die Ausweitung zum Typiſchen, die im äſthetiſchen Verhalten das fühlende Vorſtellen erfährt, iſt in allen Fällen eine Ausweitung, die mit dem Gefühls- und Vorſtellungsinhalt in menſchlicher Richtung vor ſich geht.

Der hinzutretende Wertgeſichtspunkt.

Noch eine Hinzufügung aber muß die Ausweitung des fühlenden Vorſtellens erfahren, wenn ſie der Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen entſprechen ſoll. Zu der gefühlsmäßigen Vorſtellung vom Typiſch-Menſchlichen muß ein gefühlsmäßiges Vorſtellen hinzutreten, das ſich unter dem Geſichtspunkt des Wertes vollzieht. Das Typiſch-Menſchliche wird im äſthetiſchen Verhalten als Wert beurteilt. Erſt das Hinzutreten des Wertgeſichtspunktes macht das Menſchlich-Typiſche zum Menſchlich-Bedeutungsvollen. Damit iſt zunächſt kein begriffliches, ſondern ein gefühlsmäßig abgekürztes und zuſammengezogenes Urteilen gemeint. Die Entwicklung zu begrifflichem, logiſch ausgeführtem Urteilen kann dazu treten; damit wäre dann eben das äſthetiſche Verhalten in äſthetiſches Urteilen übergegangen. Das ſiebzehnte Kapitel des zweiten Abſchnittes hat hierüber gehandelt. Notwendig aber iſt dieſe weitere Entwicklung keineswegs.

Die nähere Art und Weiſe nun, wie ſich die gefühlsmäßige Vorſtellung vom Typiſch-Menſchlichen mit Wertvorſtellungen und Wertgefühlen verknüpft, iſt naturgemäß höchſt verſchieden. Nur auf einen einzigen Unterſchied ſei aufmerkſam gemacht.

Es wird vom Dichter eine menſchliche Großtat geſchildert. Hier knüpft ſich erſtlich an dieſen Gegenſtand ſelbſt ein gefühlsartiges Werturteil von der Form: das iſt ein hoher ſittlicher Wert. Damit verbindet ſich das weitere Urteil: dieſe ſittliche Handlung iſt wichtig für Sinn und Ziel des Lebens. Durch das Wort „wichtig“ iſt eine zweite Wertbeziehung ausgedrückt. Und es iſt klar, daß, indem Sinn und Ziel des Lebens vorgeſtellt wird, wiederum eine Wertvorſtellung — die dritte — gebildet wird. So ungefähr zerlegt ſich in dem vorausgeſetzten Falle das Wertgefühl, wenn man es auf die in ihm ſtillſchweigend enthaltenen Wertbeziehungen anſieht. Anders fällt die Zerlegung aus, wenn der Dichter eine gemeine, niederträchtige Handlung dargeſtellt hat. Hier lautet das an den Gegenſtand unmittelbar

ſich ſchließende Werturteil: das iſt das Gegenteil von Wert, das iſt verächtlich, frevelhaft u. dgl. Aber hieran knüpft ſich ergänzend das weitere Urteil: dieſer Unwert iſt wichtig für die Anſchauung von Sinn und Ziel des Lebens.

Jetzt kann zuſammenfaſſend das der zweiten Norm pſychologiſch Entſprechende ſo ausgedrückt werden: indem das fühlende Vorſtellen an dem Einzelinhalt als ſolchem feſthält, erfährt es zugleich eine Ausweitung in der Richtung auf das Typiſch-Menſchliche und ebendamit eine Bereicherung durch den gefühlsmäßigen Geſichtspunkt des Wertes. Der Kernpunkt des ganzen Vorganges liegt ohne Zweifel in jener Ausweitung. Mit ihr ſtellt ſich von ſelbſt die Bereicherung und Erhöhung durch Zumiſchung von Wertvorſtellung und Wertgefühl ein.

Der inhaltliche Erfolg dieſes pſychologiſchen Vorganges.

3. Hiermit iſt die zweite Norm in das Pſychologiſche überſetzt. Die pſychologiſche Zerlegung könnte nun noch weiter gehen: es könnte auf die Umwandlung einer Einzelvorſtellung ins Allgemeine hin, auf die Verbindung von Vorſtellen und Fühlen, auf die Verbindung von Wertgefühlen mit Vorſtellungen vom Tatſächlichen eingegangen werden. Allein dieſe Vorgänge ſind in ihrer Beſonderheit für das Äſthetiſche nicht charakteriſtiſch; ſie kommen auch auf vielen anderen Gebieten vor. Ihre [illegible]terſuchung gehört daher zweckmäßigerweiſe in die allgemeine P[illegible]gie. Das Pſychologiſche, ſoweit es für die zweite äſthetiſche N[illegible]rakteri[illegible] iſt, beſteht in der vorhin gezeichneten Vereinigung [illegible]gänge[illegible] den Vorſtellungs- und Gefühlsinhalten.

Wie kommt es nun a[illegible] [illegible]enig einheitliche und pſychologiſch ſo wenig chara[illegible] [illegible]g feeliſch[illegible] Vorgänge die [illegible]dlage einer beſonde[illegible] [illegible] bilden[illegible]? Man muß [illegible]inhaltlichen Erfo[illegible] [illegible] ins [illegible]faſſen. Dieſe[illegible]liche Erfolg liegt[illegible] [illegible]Bede[illegible]ollen. Hierm[illegible] die höher entw[illegible] [illegible]Ergeb[illegible] ein-heitliche[illegible]erhältnismäßig [illegible]ußt-ſeinsinhal[illegible]hlich-bedeutu[illegible] [illegible]erte, innerlich z[illegible]ehörige Zü[illegible] [illegible]nt-ſcheidender [illegible], ein Inha[illegible] [illegible]ſeine Wertung[illegible]lben be[illegible] unmittelbar pſy[illegible]genom[illegible] charakteriſtiſche [illegible] [illegible]beſonderen äſtheti[illegible]

Erſte und zweite Norm: unableitbar auseinander.

4. Iſt denn nun aber das Erfordernis des Menſchlich-Bedeutungsvollen wirklich eine neue, ſelbſtändige äſthetiſche Norm? Man braucht ſich nur den Sinn der erſten und der zweiten Norm gegenwärtig zu halten, um zu erkennen, daß weder die zweite aus der erſten, noch dieſe aus jener abgeleitet werden kann. Dieſe beiderſeitige Unableitbarkeit ſoll hier noch hervorgehoben werden.

Die Einheit von Form und Gehalt kann in vollem Maße vorhanden ſein, und doch kann dabei dem Gehalt jedwede intereſſante und bedeutſame Seite fehlen. Oder pſychologiſch ausgedrückt: mit der vollkommen entwickelten Einfühlung iſt ganz wohl verträglich, daß jene gekennzeichnete Ausweitung zum Typiſchen und jene Erhöhung unter dem Wertgeſichtspunkte wegbleibt. So kann alſo aus der erſten Norm unmöglich die Forderung des Menſchlich-Bedeutungsvollen abgeleitet werden.

Ebenſowenig kann von dem Umgekehrten die Rede ſein. Wie oft knüpft ſich uns nicht an eine Einzelgeſtalt oder einen Einzelvorgang die gefühlsmäßige Gewißheit, daß hier Menſchlich-Bedeutungsvolles vorliegt; und doch iſt Einheit von Form und Gehalt, von Anſchauen und Fühlen keineswegs anzutreffen. Im Drange der Geſchäfte, in dem Eifer des Handelns oder auch etwa beim Zeitungleſen kann uns an irgend einem Vorfall der Eindruck des Menſchlich-Bedeutungsvollen aufgehen und doch braucht ſich in uns äſthetiſche Einfühlung keineswegs entwickelt zu haben. So läßt ſich alſo auch die zweite Norm nicht als Quelle der erſten betrachten.

Darum darf auch jene gekennzeichnete Ausweitung und Erhöhung des fühlenden Vorſtellens als eine relativ ſelbſtändige, der Einfühlung nebengeordnete, zweite pſychologiſche Quelle des äſthetiſchen Verhaltens bezeichnet werden.

Zehntes Kapitel.

Das Menschlich-Bedeutungsvolle und die Lebensanschauung.

In welchem Sinn Lebens- und Weltanſchauung zu verſtehen iſt.

1. Zwiſchen dem Menſchlich-Bedeutungsvollen auf der einen Seite und der Lebens- und Weltanſchauung auf der anderen beſteht ein naher Zuſammenhang. Zwar eine Kanne oder ein Teppich, ein paar Früchte oder eine Baumgruppe, ein einfaches Frühlings- oder Liebeslied laſſen uns in der Regel von Lebens- und Weltanſchauung wenig oder gar nichts entgegentreten. Je mehr aber menſchliches Streben und Kämpfen, Siegen und Unterliegen, menſchliches Wünſchen und Können und Sollen, menſchliche Werte und Unwerte vom Menſchlich-Bedeutungsvollen umfaßt werden, umſomehr kommt in ihm Lebens- und Weltanſchauung zum Ausdruck.

Dabei nehme ich natürlich Lebens- und Weltanſchauung in einem weiten Sinne. Ich denke nicht nur an die mit rein wiſſenſchaftlichen Mitteln zuſtande gebrachte Philoſophie, ſondern ich habe auch ein vorwiegend aus Gefühls- und Glaubensgrundlagen, aus perſönlichem Erleben geſchöpftes Weltbild vor Augen. Wo Betrachten und Sinnen vorwiegend durch moraliſche, religiöſe, äſthetiſche Bedürfniſſe beſtimmt wird, dort entſteht Lebens- und Weltanſchauung im weiteren Sinne. Allerdings ſind Gedankenzuſammenhänge in die perſönlichen Innenerlebniſſe immer bis zu gewiſſem Grade hineingeflochten. Auch an der intuitiven, gefühls-, glaubens- und phantaſiemäßig erworbenen Lebens- und Weltanſchauung ſind logiſche Bedürfniſſe und Forderungen beteiligt.

Nimmt man Lebens- und Weltanſchauung in dieſem weiten Sinne, dann iſt klar, daß nicht nur Gedankendichtungen und Kunſtwerke mit geradezu philoſophiſchem Inhalte, ſondern auch künſtleriſche Schöpfungen, in denen nicht im entfernteſten philoſophiſche Probleme zur

Darſtellung gebracht ſind, von Lebens- und Weltanſchauung voll ſein können. Auch Anakreons oder Ovids Dichtungen, auch Odyſſee und Nibelungenlied, auch Kellers oder Heyſes Novellen laſſen uns in eine beſtimmte Lebens- und Weltanſchauung blicken.

Wenn ich neben die Lebensanſchauung die Weltanſchauung ſtelle, ſo verſtehe ich unter dieſer die in der Richtung auf das Metaphyſiſche vertiefte Lebensanſchauung. Wer ſeine Überzeugungen über Leben und Menſchheit zu den Grundlagen alles Seienden, zum Unendlichen und Unbedingten, zu Gott in Beziehung zu ſetzen verſucht, hat Weltanſchauung. Die Lebensanſchauung ſieht von dieſen Beziehungen ab und ſucht Leben und Menſchheit lediglich im Zuſammenhang der irdiſchen Dinge zu verſtehen. Im folgenden übrigens kommt es auf dieſen Unterſchied nicht an. Ich werde daher der Kürze des Ausdrucks halber meiſt nur von Lebensanſchauung ſprechen, aber damit zugleich je nach dem Zuſammenhang auch ihre Vertiefung zur Weltanſchauung meinen.

Ob die Äſthetik eine beſtimmte Lebensanſchauung anerkennen müſſe.

2. Wir ſtehen jetzt vor der Frage: iſt im äſthetiſchen Betrachten das Menſchlich-Bedeutungsvolle nach einer beſtimmten Lebensanſchauung zu beurteilen? Hat der Betrachter, indem er den Maßſtab des Menſchlich-Bedeutungsvollen an den äſthetiſchen Gegenſtand anlegt, ebendamit den Gegenſtand zugleich dem Maßſtab einer beſtimmten Lebensanſchauung zu unterwerfen? Gibt es für das äſthetiſche Betrachten eine gleichſam offizielle Philoſophie? In dieſem Falle würde der äſthetiſche Betrachter nicht nur das Recht, ſondern auch die äſthetiſche Pflicht haben, von jedem Kunſtwerk zu verlangen, daß ſein Inhalt vom Künſtler gemäß der äſthetiſch alleinſeligmachenden Philoſophie geſchaffen worden ſei. Kunſtwerke, die aus dem Boden einer anderen Lebensanſchauung entſprungen ſind, dürfte und müßte er ablehnen. Und dem Naturäſthetiſchen gegenüber müßte gleichfalls der Standpunkt geltend gemacht werden, daß die Geſtalten aus Landſchaft, Menſchenleben und Geſchichte für die beſtimmte Lebensanſchauung als bedeutungsvoll zu erſcheinen haben.

Geſchichtliches.

Solche Verengung der Äſthetik auf eine beſtimmte Lebensanſchauung hin hat es in den verſchiedenſten Formen gegeben. Man erkennt dies beſonders, wenn man die Lehre von ſolchen Gebieten des Äſthetiſchen betrachtet, auf denen ſich Lebensanſchauung in hohem Grade geltend macht: etwa die Lehre vom Tragiſchen oder die Äſthetik der Dichtkunſt. Von den Äſthetikern des achtzehnten Jahrhunderts wird gewöhnlich eine optimiſtiſch-moraliſtiſche Lebensanſchauung als zum

Ziel des Dichters gehörig vorausgeſetzt. Bei anderen Äſthetikern wieder iſt es ihre ſpekulative Philoſophie, zu deren Bezeugung das Tragiſche, das Humoriſtiſche und andere der Lebensanſchauung nahe ſtehende Geſtaltungen dienen ſollen. So iſt es bei Hegel, Solger, Viſcher, Zeiſing, Schopenhauer. Aber auch moderne Äſthetiker ſind häufig derart mit einer beſtimmten Lebensanſchauung eins, daß ſie dieſe als Maßſtab an alle äſthetiſchen Gebilde legen. Ruskin z. B. möchte überall in der Kunſt eine ehrfurchtsvoll und liebend hochgeſtimmte Menſchlichkeit zum Ausdruck gebracht ſehen. Oskar Bie wieder ſpricht, als ob die Kunſt nur den Egoismus im großen Stil, die Auflehnung gegen die ſittlichen Geſetze darzuſtellen hätte.[1]) Und Wilhelm Bölſche hat in einer Jugendſchrift den Dichter unter die Herrſchaft eines mechaniſtiſch-naturwiſſenſchaftlichen Glaubensbekenntniſſes zu bringen verſucht.[2]) Und ſo findet man gegenwärtig beſonders in der Zeitſchriften-Litteratur die Anſicht verbreitet, daß der moderne Dichter die Weltanſchauung Nietzſches oder Darwins zu vertreten habe. Auf der einen Seite eifert man gegen die Tyrannei der alten Äſthetik und anderſeits will man doch ſelbſt Lebensanſchauungsdogmen den Künſtlern aufzwingen.

Warum keiner beſtimmten Lebensanſchauung die äſthetiſche Alleinherrſchaft zukommt.

3. In einem gewiſſen Falle würde ohne Zweifel das Menſchlich-Bedeutungsvolle eine beſtimmte Lebensanſchauung in ſich ſchließen. Dann nämlich, wenn ſich auf dem Gebiet der Lebensanſchauungsfragen die Wahrheit mit mathematiſcher Sicherheit ermitteln ließe. Dann müßte ohne Zweifel ein jeder äſthetiſche Gegenſtand, wenn er nicht zum reinen Unſinn herabſinken wollte, dieſe beſtimmte, mit unbezweifelbarer Gewißheit bewieſene Lebensanſchauung zur Darſtellung bringen. Wäre der Materialismus Haeckels oder die Herrenmoral Nietzſches oder die Geſchichtsauffaſſung von Marx wirklich ſo ſicher bewieſen, wie zweimal zwei vier iſt, dann müßte der Äſthetiker ſagen: was auch immer äſthetiſch dargeboten wird, muß genau auf Haeckel oder Nietzſche oder Marx geſtimmt ſein.

So iſt es nun aber nicht. Nur der verbohrteſte Dogmatismus könnte behaupten, daß unter den vielen Lebensanſchauungen eine beſtimmte mit unbedingt zwingender Logik bewieſen ſei und alle

[1]) Oskar Bie, Zwiſchen den Künſten, im 14. Bande der Neuen Deutſchen Rundſchau, S. 617 ff. Und doch verlangt Bie anderſeits eine normenloſe Äſthetik (S. 361).

[2]) Die Schrift Bölsches „Die naturwiſſenſchaftlichen Grundlagen der Poeſie“ (Leipzig 1887) iſt gerade wegen ihrer Einſeitigkeit von typiſcher Bedeutung.

übrigen Unſinn enthalten. Die Lebensanſchauung hängt ſo ſtark von Fühlen und Glauben, von innerem Erleben, von ſittlichen, religiöſen, künſtleriſchen Bedürfniſſen, kurz von der Geſamtheit des Perſönlichen ab, daß die verſchiedenſten Lebensanſchauungen mit dem gleichen Anſpruch auf Wert und Geltung auftreten. Und dieſer Anſpruch muß bei einer jeden als menſchlich berechtigt anerkannt werden. Wollte daher unter ihnen irgend eine ſich als für die Geſtaltung eines menſchlichen Gebietes allein in Frage kommend hinſtellen, ſo wäre dies Anmaßung und Tyrannei. Wenn etwa ein moderner Kritiker verkündet: nur dort ſei fortan wahre Dichtung zu finden, wo dem Dichter die Philoſophie Nietzſches oder vielleicht der Darwinismus in Fleiſch und Blut übergegangen ſei, ſo iſt dies nicht weniger Überhebung und Unverſtand, als wenn ein anderer fordert: die Dichtung ſolle im Sinne der Weltanſchauung Kants, Tolſtois oder vielleicht des Thomas von Aquino gehalten ſein.

Vielheit der Lebensanſchauungen: ein unerſetzliches Gut.

4. Bis jetzt könnte es ſcheinen, daß die Vielheit der Lebensanſchauungen auf äſthetiſchem Gebiete wie ein notwendiges Übel zu betrachten ſei. Das volle Gegenteil aber iſt der Fall. Erſt durch den immerwährenden Fluß und Kampf der Lebensanſchauungen wird ſichtbar, welch ein Reichtum von Entwicklungsmöglichkeiten des Denkens und Sinnens in der menſchlichen Natur liegt, und welcher Beweglichkeit, Vielſeitigkeit und Freiheit in der Stellung zur Welt der menſchliche Geiſt fähig iſt. Würde meinem Denken eine beſtimmte Weltanſchauung mit der einleuchtenden Kraft des pythagoreiſchen Lehrſatzes vorgeſchrieben, ſo würde dies für den denkenden und ſinnenden Menſchengeiſt Stillſtand und Tod bedeuten. Sich in den grundlegenden und abſchließenden Fragen einem unbedingt Bewieſenen gegenüber ſehen, dies wäre für das Denken ein Schlag, wie er es ſchwerer kaum treffen könnte.

Aber noch in anderer Hinſicht iſt Vielheit und Kampf der Lebensanſchauungen ein unerſetzliches Gut. Nur weil es ſich hier um Unbeweisbares handelt, offenbart ſich in der Entſcheidung für eine beſtimmte Lebensanſchauung das innerſte Sein der Perſönlichkeit und ihre Selbſtverantwortlichkeit. Welch ein ungeheurer Verluſt für die Entfaltung und Einſetzung perſönlichen Lebens wäre es, wenn Lebens- und Weltanſchauung Sache des kühlen, zwingenden Beweiſens wäre und es ſonach hier nur das Entweder-Oder von bewieſen und falſch gäbe. Indem die Perſönlichkeit für Grundlegung und Geſtaltung der Lebensanſchauung in Anſpruch genommen wird, werden Kräfte und

Tiefen aus ihr entbunden und Leiſtungen aus ihr herausgetrieben, die eine ungeheure Bereicherung und Steigerung des perſönlichen Lebens bedeuten. Es wäre alſo nicht nur ein ſchwerer Schlag für das Denken, ſondern noch mehr für die Entfaltung des Perſönlichen, wenn je einmal das Unmögliche gelingen ſollte, daß eine Weltanſchauung mit mathematiſcher Unbezweifelbarkeit bewieſen würde. Für den göttlichen Geiſt iſt es angemeſſen, daß er, indem er die abſolute Wahrheit iſt, zugleich auch die abſolute Wahrheit weiß; für den menſchlichen Geiſt dagegen iſt in Dingen der Weltanſchauung das wagende und glaubende Einſetzen der Perſönlichkeit das bei weitem Paſſendere und Heilvollere.

So iſt es alſo keine leidige, ſondern vielmehr eine erfreuliche und wertvolle Notwendigkeit, daß das äſthetiſche Betrachten ſich für all die verſchiedenen Lebens- und Weltanſchauungen, ſoweit ſie menſchlich-bedeutungsvoll ſind, offen zu halten hat. Es wäre eine ungeheure Verarmung des äſthetiſchen Gebietes, wenn auf ihm nicht ſämtliche Überzeugungen, die ſich die Menſchheit mit ernſtem Ringen in den höchſten Fragen erarbeitet hat, ſich zum Ausdruck zu bringen berechtigt wären. Im Anſchluß an die uns beſchäftigende zweite Norm muß dieſes Ergebnis ſo lauten: die Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen erhält ihre volle Erfüllung erſt dadurch, daß die Vielheit der Lebensanſchauungen in den Umfang des Menſchlich-Bedeutungsvollen aufgenommen wird.

Schranke für die Mannigfaltigkeit der Lebensanſchauungen.

5. Hiermit iſt auch ſchon die Schranke bezeichnet, die ſich dem Eindringen der verſchiedenartigen Lebensanſchauungen in den äſthetiſchen Inhalt entgegenſtellt. Nur inſoweit ſind die Lebensanſchauungen berechtigt, ſich in dem äſthetiſchen Inhalt geltend zu machen, als durch ſie die Forderung des Menſchlich-Bedeutungsvollen zur Verwirklichung gebracht werden kann. Eine Lebensanſchauung iſt alſo dann als äſthetiſch ſchädlich anzuſehen, wenn ſich auf ihrem Boden die Erhebung des äſthetiſchen Inhalts zur Höhe des Bedeutungsvollen als unmöglich oder als nur in ſehr unvollkommenem Grade möglich erweiſt.

Welcherlei Lebensanſchauungen ſind es denn nun, die die Steigerung des Inhalts zum Menſchlich-Bedeutungsvollen nicht oder nur in ſehr unvollkommenem Grade zulaſſen? Ich faſſe zunächſt die Kunſt ins Auge.

Seichte, verworrene, unreife

Offenbar iſt die Lebensanſchauung törichter, beſchränkter, ſeichter, beim Platten und Gewöhnlichſten ſtehenbleibender Köpfe nicht ge-

Lebens-anſchauungen.

eignet, das Menſchliche in bedeutſames Licht zu rücken. In der Dichtung macht ſich häufig eine wohlfeil und platt moraliſche Lebensanſchauung breit. Wenn etwa Chriſtian Felix Weiſſe ſich an einen Richard den Dritten heranwagte, ſo läßt die zu Grunde liegende philiſtröſe moraliſche Lebensanſchauung den Leſer auf Schritt und Tritt den Mangel empfinden, daß dieſer Rieſenſtoff nicht zu der Bedeutſamkeit, auf die er angelegt iſt, herausgearbeitet wurde. Auch bei Gellert und Iffland kommt das Menſchlich-Bedeutungsvolle infolge der allzu gewöhnlichen Lebensanſchauung nicht zu ſeinem vollen Rechte. Unter den neueren Dichtern leidet der brave Benedix an dieſem Mangel. Aber auch wenn die Lebensanſchauung einem hochbegabten Geiſte entſpringt, der aber noch gänzlich unfertig iſt und daher noch in verworrenem Gären ſteht oder ſich vielleicht alles als viel zu klar und einfach vorſtellt, ſo iſt dies eine höchſt ungünſtige Bedingung für die Gewinnung des Menſchlich-Bedeutungsvollen. In Körners Dramen z. B. ſchwächt das allzu Unreife ſeiner Lebensanſchauung den Eindruck in hohem Grade. Anders iſt es in Schillers Räubern und Anthologie: hier überwiegt das Große, Kühne, Tiefe, Originelle der Weltanſchauung; das noch trüb Gärende und unklar Stürmende trägt in ſich ſelbſt das Gepräge genialen Könnens. So wirkt das noch nicht Gereifte freilich auch hier ſtörend; doch aber überwiegt für den Eindruck die Kraft des Dichters, das Bild von menſchlichem Leben und Schickſal in der Richtung des Furchtbaren und Tragiſchen, des Hochherzigen und Berauſchenden zu ſteigern.

Querköpfige Lebens-anſchauungen.

Ferner darf die Lebensanſchauung, wenn auf ihrer Grundlage ſich im Kunſtwerk Menſchlich-Bedeutungsvolles geſtalten ſoll, nicht in überwiegendem Maße verſchoben, verdreht, querköpfig, närriſch ſein. Und je weniger dieſe üblen Eigenſchaften mit geiſtreicher Art gepaart ſind, um ſo ſtörender wirken ſie. Man denke etwa an die Schickſalstragödien Werners und Müllners oder auch an den Hofmeiſter von Reinhold Lenz. Auch bei den Romantikern findet man vielfach Züge, die nach der Richtung des allzu Sonderbaren hin einen Zuſatz zeigen. So iſt es häufig bei Brentano, hier und da auch bei Tieck und bei Amadeus Hoffmann. Doch wird die ſtörende Wirkung gewöhnlich vermindert durch den ſich überwiegend geltend machenden Geiſt und Tiefblick in der Auffaſſung der Menſchen und Schickſale. Iſt nur ein Anklang von allzu ſeltſamer Laune und ſtörender Befremdlichkeit vorhanden, ſo entſteht das, was man das Wunderliche nennt.

Leichtfertig erworbene Lebensanſchauungen.

Auch wer ſeine Lebensanſchauung leichtfertig und frivol erworben hat, wird dem Menſchlich-Bedeutungsvollen oft nur unvollkommen gerecht werden können. Der Leſer hat dann das Gefühl: mit einer ſo ohne allen Ernſt erworbenen, aus Luſt am Ärgernisgeben, aus Eitelkeit oder anderen leichtfertigen Beweggründen entſtandenen Lebensanſchauung hätte uns der Dichter nicht beläſtigen ſollen. Hierher gehören die trivialen Unflätereien, wie ſie ſich leider auch bei Liliencron, Dehmel, Hartleben häufig finden.

Verſchiedene Anſprüche an die Lebensanſchauungen.

6. Nun iſt noch zu bedenken, daß, wie ſich naturgemäß die Forderung des Menſchlich-Bedeutungsvollen nach den verſchiedenen äſthetiſchen Geſtaltungen mannigfach abändert, ſo auch der Anſpruch an die Lebensanſchauung ſehr verſchiedener Art iſt. Der Schwank iſt in anderem Sinne menſchlich-bedeutungsvoll wie die Heldentragödie. Das Menſchlich-Bedeutungsvolle bleibt dort auf weit niedrigerer Stufe ſtehen; mit den Tiefen und Kämpfen, Qualen und Seligkeiten, die dem Gehalt der Heldentragödie weſentlich ſind, tritt das Menſchlich-Bedeutungsvolle, wie es für den Schwank erforderlich iſt, nicht einmal in Berührung. So kann denn auch eine Lebensanſchauung für Schwank und Operette noch gut genug ſein, während ſie, wenn ſie einer Tragödie zu Grunde liegen wollte, dieſe einfach unerträglich machen würde.

Abwehrung eines Mißverſtändniſſes.

Ein Mißverſtändnis iſt hier abzuweiſen. Wenn platte, unreife, querköpfige, leichtſinnig erworbene Lebensanſchauungen ſich als unverträglich mit der Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen zeigten, ſo iſt damit nicht geſagt, daß der Künſtler derartige Lebensanſchauungen überhaupt nicht zur Darſtellung bringen dürfe. Vielmehr gehört es ja ſehr oft zur Bedeutſamkeit des Gegenſtandes, daß Perſonen mit platter, abgeſchmackter, kindiſcher, querköpfiger, frivoler Lebensanſchauung auftreten. Die luſtige, tolle Welt des Schwanks und der Operette kann ohne Perſonen flacher und leichtſinniger, verdrehter und törichter Art nicht auskommen; und da kann es nicht fehlen, daß dieſe Perſonen ihre minderwertige Lebensanſchauung auch ausſprechen. Aber auch das feinere Luſtſpiel, ja auch Schauſpiel und Tragödie machen häufig durch ihren Gegenſtand nötig, daß Vertreter ſolch minderwertiger Lebensanſchauungen vorkommen. Bei Ibſen gehört zur Entwicklung der Tragik Noras notwendig ihr Gatte mit ſeiner kleinlichen und korrekten Lebensanſchauung. Und zur Tragik Klaras in Hebbels Maria Magdalena gehört der Jammermenſch Leonhard. Und welch windige und nichtige Lebensanſchauung vertritt nicht der

Hofmarſchall Kalb, und doch iſt er in Schillers Tragödie ein wichtiges Glied. Nicht alſo dies iſt ein äſthetiſcher Mangel, daß in dem Kunſtwerk Perſonen von minderwertiger Lebensanſchauung auftreten; ſondern äſthetiſch ungenügend wird die minderwertige Lebensanſchauung nur dann, wenn ſie vom Künſtler zum Sinn und Geiſt des Kunſtwerks gemacht wird und ſie ſo die Vorausſetzung für das Menſchlich-Bedeutungsvolle bildet, das in dem Kunſtwerk dargeſtellt werden ſoll.

Anwendung auf das Naturäſthetiſche.

Die ſich für die Verwertung der Lebensanſchauungen aus der Norm des Menſchlich-Bedeutungsvollen ergebenden Schranken gelten nun nicht nur für die Kunſt, ſondern genau ebenſo und aus denſelben Gründen für das Naturäſthetiſche. Wenn der Betrachter z. B. mit platt moraliſcher Anſicht an Vorgänge und Geſtalten der Weltgeſchichte tritt, ſo wird durch das Einfließen ſolch ungenügender Lebensanſchauung in die ihm vor der Phantaſie ſtehenden weltgeſchichtlichen Bilder die Bedeutſamkeit des in ihnen zum Ausdruck kommenden Gehaltes herabgedrückt. Und ſo muß überall bei Betrachtung von Vorgängen und Geſtalten des menſchlichen Lebens — ſie brauchen nicht gerade der großen Geſchichte entnommen zu ſein — die Bedingung erfüllt werden, daß der Betrachter eine dem Gegenſtand gewachſene Lebensanſchauung mitbringe und einfließen laſſe. Naturgemäß macht ſich dieſes Erfordernis bei Gegenſtänden der landſchaftlichen Natur weit weniger fühlbar. Hier liegt Zuſammenhang mit Lebens- und Weltanſchauung entweder gar nicht oder nur in unbeſtimmterer Weiſe vor.

Elftes Kapitel.

Dritte ästhetische Grundnorm in psychologischer Bezeichnung: Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls.

Eine neue Seite am äſthetiſchen Verhalten.

1. Eine wichtige Seite am äſthetiſchen Verhalten iſt bis jetzt nur hier und da geſtreift worden. Ihr iſt nun volle Aufmerkſamkeit zu ſchenken. In der deutſchen Äſthetik iſt ſo viel die Rede vom Schönen als einer Welt des Scheines oder Bildes, vom Künſtleriſchen als einer Art Spieles, von der reinen, ſtoffloſen Form, von der künſtleriſchen Kontemplation, von dem intereſſeloſen Wohlgefallen. Alle dieſe Ausdrücke zielen ungefähr nach derſelben Richtung hin, und eben dieſe Richtung iſt es, die wir nun ins Auge zu faſſen haben.

Ich will jetzt den allgemeinſten pſychologiſchen Ausdruck für die in dieſer Richtung liegenden Eigentümlichkeiten des äſthetiſchen Verhaltens zu gewinnen ſuchen. Auf dieſem Wege werden wir eine dritte äſthetiſche Grundnorm erhalten. Dabei werden im Lauf der Erörterung die ſoeben genannten, in der Äſthetik üblichen Bezeichnungen zu ihrem Rechte gelangen.

Geſichtspunkte für den Sprachgebrauch in der Äſthetik.

Wundt vertritt die Anſicht, daß ſolche Ausdrücke, wie die oben erwähnten, mißverſtändlich und unzulänglich ſind. Eine pſychologiſch begründete Äſthetik ſolle ſich ihrer enthalten. Auch Ausdrücken wie äſthetiſche oder belebende Phantaſie, äſthetiſche Illuſion iſt er abgeneigt. Selbſt gegen das Wort „Einfühlung“ hegt er einiges Mißtrauen.[1]) Wenn ich mich aller dieſer Ausdrücke nach wie vor bediene, ſo ſind drei Geſichtspunkte für mich beſtimmend.

Erſtens hat die Äſthetik, da ſie neben ihrer pſychologiſchen auch eine normative Seite an ſich hat und neben einer Tatſachen- auch eine

[1]) Wundt, a. a. O., S. 186, 191 f.

Wertwiſſenſchaft iſt, ihre Ausdrücke auch mit Rückſicht auf die Normen und Werte, unter die ſie die ſeeliſchen Tatſachen bringt, zu wählen und zu bilden. Bezeichnungen wie intereſſeloſes Wohlgefallen, künſtleriſche Kontemplation, äſthetiſcher Schein, halte ich mit Rückſicht auf die dritte Norm, der wir jetzt entgegengehen, für durchaus zutreffend, mag in ihnen auch keine Bezugnahme auf elementare ſeeliſche Vorgänge enthalten ſein.

Zweitens ſteht mir vor Augen, daß die Äſthetik, indem ſie als pſychologiſche Wiſſenſchaft es beſonders mit vielfach zuſammengeſetzten ſeeliſchen Gebilden zu tun hat, ſchon als pſychologiſche Wiſſenſchaft ein Intereſſe daran haben kann, eine beſonders in Betracht kommende Eigentümlichkeit dieſer Gebilde, auch wenn ihr nichts Einfaches, kein beſonderer elementarer Vorgang in dem Seelenleben entſpricht, mit einem einfachen, deutlich hinweiſenden Ausdruck zu bezeichnen. Solch ein Ausdruck iſt z. B. „äſthetiſche Illuſion“. Mit ihr iſt eine ſich der Äſthetik immer und immer wieder aufdrängende Eigentümlichkeit, die ſich an den verwickelten äſthetiſchen Gefühlsvorgängen hervortut, treffend bezeichnet. Niemand wird zu dem Glauben verleitet werden, daß die Illuſion damit zu einem Seelenvermögen oder zu einer urſprünglichen Bewußtſeinsfunktion erhöht werde. Etwas Ähnliches gilt von „Einfühlung“ und „äſthetiſchem Spiel“.

Und nun das Dritte! Ich weiß ſehr wohl, daß ſolche blaſſe, für Anſchauung und Stimmung möglichſt gleichgültige Ausdrücke, wie Wundt ſie zu wählen liebt, ihre großen Vorzüge haben. Sie ſind geeignet, alle ſtörenden Nebengedanken und Nebengefühle fernzuhalten, und geben der Forſchung und Darſtellung das Gepräge des ſchlicht Sachlichen, des unbeſtechlich Wiſſenſchaftlichen. Aber es führt doch auch gewiſſe Vorteile mit ſich, wenn man in Pſychologie und Äſthetik häufig zu ſinnlich kräftigen, ſtimmungsmäßigen, bildlichen, unabgenützten Ausdrücken greift. Ich halte ſolche Worte nicht bloß für ein Mittel der Einkleidung, nicht bloß für Darſtellungsſchmuck, ſondern ich ſehe in ihnen in vielen Fällen ein wirkſames Mittel, um im Leſer die Vorſtellungen, die ich von ſeeliſchen Vorgängen habe, mit Sicherheit zu erzeugen.[1]) Doch zugleich gebe ich zu, daß ich die Darſtellung gern über den Ton des rein wiſſenſchaftlichen Unterſuchens hinausheben möchte und auch aus dieſem Grunde häufig zu Aus-

[1]) In dem „Nachtrag zur Pſychologie der äſthetiſchen Beſeelung“ (Zeitſchrift für Philoſophie und philoſophiſche Kritik, Bd. 116, S. 207 f.) habe ich dieſen Punkt ausführlicher erörtert.

drücken greife, die dem Vorrat üblicher wiſſenſchaftlicher Bezeichnungen nicht angehören.

Das Wirklichkeitsgefühl.

2. Der Leſer möge mit mir auf die gefühlsmäßige Stellung zur Wirklichkeit, auf das Wirklichkeitsgefühl achten, wie es uns im gewöhnlichen Leben immer, freilich in verſchieden betonter Weiſe, begleitet. Nicht immer zwar iſt der Menſch ſeines Lebendigſeins ausdrücklich inne. Dies geſchieht nur zuweilen. Es geſchieht, wenn wir fühlen, welche Freude es iſt, zu atmen, im Lichte zu wandeln, über die Erde zu ſchreiten, Menſchen ins Auge zu blicken, ſich lebend mit Lebenden zu fühlen, der ſüßen Gewohnheit des Daſeins zu genießen. Aber jenes ausdrückliche Innеſein des Lebensgefühls tritt auch in böſen Formen auf: wir fühlen das Leben als Laſt, wir ſpüren die Angſt oder Öde des Lebens, unſer Lebensgefühl führt Bangen oder Entſetzen mit ſich. Und es gibt auch in der Mitte liegende Formen des ausdrücklichen Lebensgefühls: in dem Drange des Schaffens und Arbeitens, in der ſcharfen Anſpannung unſerer Kräfte kann es kommen, daß wir uns, ſei es mutig, ſei es müde, unſeres Daſeinsgefühls bewußt werden. Dies ſind Fälle, in denen ſich das Wirklichkeitsgefühl für unſer Bewußtſein bis zu gewiſſem Grade abſondert. Gewöhnlich aber iſt es nicht als beſonderer Bewußtſeinsinhalt vorhanden, ſondern mit unſeren ſonſtigen Gefühlen und Strebungen, vielleicht auch noch mit anderen Bewußtſeinsäußerungen derart verwachſen, daß es erſt von dem beobachtenden, ſich Rechenſchaft gebenden Bewußtſein als darin enthalten erkannt wird.

Ich laſſe nun dieſen Unterſchied des ausdrücklichen Vorhandenſeins und des Verwachſenſeins beiſeite und frage nach den verſchiedenen Bewußtſeinsäußerungen, mit denen verbunden das Wirklichkeitsgefühl des gewöhnlichen Lebens vorzukommen pflegt. Dabei wird ſich uns auch zugleich die pſychologiſche Geſtalt des Wirklichkeitsgefühls genauer als bisher herausſtellen.

Das Wirklichkeitsgefühl im Selbſterhaltungstrieb.

3. In beſonders zugeſchärfter Weiſe macht ſich in uns das Wirklichkeitsgefühl geltend, wenn der Selbſterhaltungstrieb unſer Bewußtſein beherrſcht. Iſt unſer Trieb- und Willensleben daraufhin geſpannt, unſeren Vorteil zu erreichen, unſer Glück zu erhöhen, uns in der umgebenden Welt durchzuſetzen, uns Menſchen und Dinge dienſtbar zu machen, ſo fühlen wir uns mit der Wirklichkeit ſo nahe als nur möglich verwickelt und werden unſeres Lebensdranges in beſonders betonter Weiſe inne. Wie ſchon die ſoeben angewandte Ausdrucksweiſe zeigt, hat das Wirklichkeitsgefühl, das ſich uns in unſerem

egoiſtiſch geſpannten Trieb- und Willensleben zu ſpüren gibt, eine objektive und eine ſubjektive Seite an ſich. Beide Seiten bedingen ſich wechſelſeitig und werden immer zuſammen, in einem Gefühle, erlebt. Nur kommt überwiegend bald die objektive, bald die ſubjektive Seite zu Bewußtſein.

Nach der objektiven Seite bedeutet im egoiſtiſchen Wollen und Handeln das Wirklichkeitsgefühl das Inneſein der Wirklichkeit als des Widerſtandes, der unſeren Intereſſen dienſtbar gemacht werden ſoll. Unſer Drang nach Selbſterhaltung und Selbſtſteigerung fordert, daß wir in die Wirklichkeit eingreifen, uns nach ihren Bedingungen richten und ſo Herr über ſie werden. Auf keinem anderen Wege erfährt unſer Gefühl ſo unmittelbar und eindringlich, was die Wirklichkeit außer uns iſt und bedeutet. Wie unter unſeren Sinneswahrnehmungen das Taſten uns ſo unmittelbar wie nur möglich an die Dinge draußen heranzubringen ſcheint, ſo iſt für unſer Selbſtgefühl das egoiſtiſche Wollen und Handeln der Weg, auf dem es ſo unmittelbar wie nur möglich der äußeren Wirklichkeit inne zu werden glaubt.

Aber auch nach der ſubjektiven Seite hin ſind wir im egoiſtiſchen Wollen und Handeln von Wirklichkeitsgefühl geſättigt. Indem wir an die Wirklichkeit ſtoßen, ſie als Widerſtand erleben und ſie unſeren Intereſſen gefügig machen wollen, erfahren wir ebendarin in ſo heftiger und aufgeregter Weiſe, als nur irgend möglich, uns als lebenwollend, als unſer Leben ſteigern und genießen wollend. Was Schopenhauer den Willen zum Leben nennt, iſt kein Wahngebilde, ſondern beruht auf dieſer unmittelbaren Innenerfahrung. Und umgekehrt wirkt natürlich dieſes ſubjektive Wirklichkeitsgefühl verſtärkend auf die objektive Seite hinüber: indem wir uns als ein volllebendig Wirkliches ſpüren, kommt uns die uns entgegenſtrebende Wirklichkeit nur um ſo ſchärfer zu Bewußtſein. So ſind alſo Subjektives und Objektives, Innen- und Außenerfahrung nur die beiden ſtets zuſammengehenden Seiten des einen Grundgefühls.

Das Wirklichkeitsgefühl im ſittlichen, religiöſen und wiſſenſchaftlichen Verhalten.

4. Aber auch wenn der Egoismus ſchweigt und wir uns ſittlich verhalten, ſtehen wir unter dem Druck der vollen, unabgeſchwächten Wirklichkeit. Auch im ſittlichen Verhalten iſt unſer Wollen auf die Außenwelt hin geſpannt, es will ſie ſeinen Zwecken unterwerfen und ihren Widerſtand beſiegen. Iſt hier auch unſer Lebensgefühl nicht ſo zugeſpitzt wie im egoiſtiſchen Wollen, ſo iſt doch auch hier Verwirklichungsdrang vorhanden, und damit iſt volles Wirklichkeitsgefühl nach der objektiven und ſubjektiven Seite gegeben.

Wenn wir uns zu dem religiöſen Verhalten wenden, ſo treffen wir auf etwas Ähnliches. In dem religiöſen Verhalten iſt Sorge für mein Heil, Sehnſucht nach Erlöſung meines innerſten Selbſtes gegenwärtig. Ich fühle, daß es ſich um mein perſönliches inneres Schickſal handelt. So iſt mein Wirklichſein in vollem, ausſchöpfendem Sinne an dem religiöſen Verhalten beteiligt. Ich bin im religiöſen Verhalten meiner ſelbſt in unverkürzter, unverdünnter Weiſe gewiß. Und wie nach dem ſubjektiven, ſo iſt hier auch nach dem objektiven Pole hin volles Wirklichkeitsgefühl vorhanden. Ich fühle mich eins mit dem allerwirklichſten Weſen, mit dem Urſprung und Kern alles Seienden. Wem Gott zu einem Scheingebilde, zu einem Phantaſiegeſchöpfe herabſinkt, der iſt von allem religiöſen Verhalten durch eine weite Kluft getrennt.

Selbſt das Suchen nach Wahrheit, zuhöchst das wiſſenſchaftliche Erkennen enthält gefühlsmäßige Gewißheit voller, unverminderter Wirklichkeit in ſich. Im Wahrheitsſtreben fühlen wir uns ſtets auf das Wirkliche als Wirkliches gerichtet. Auch wo es ſich um das Erkennen von Träumen und Wahngebilden, von Grillen und Launen handelt, ſtehen uns dieſe Erſcheinungen doch als ein ſchlechtweg Wirkliches vor Augen, und nur ihr wirkliches Sein in unſeren erkennenden Vorſtellungen nach Möglichkeit wiederzugeben, iſt unſere Abſicht. Und auch wo ſich das Erkennen auf Wert und Sollen richtet, liegt die unmittelbare Beziehung auf das Wirkliche offen zu Tage. Denn einmal handelt es ſich dabei in der Regel um unſere Gefühle und Urteile von Wert und Sollen, und da ſind eben die Gefühle und Urteile das Wirkliche, worauf unſer Erkennen zielt. Sodann aber liegt, wenn wir dabei, wie vielleicht in metaphyſiſchen Unterſuchungen, von Gefühlen und Urteilen ausdrücklich abſehen und Wert und Sollen im abſoluten Sinne nehmen, in Wert und Sollen ſelbſt ſchon der Hinweis auf das Sein. Das Sollende iſt eben immer ein Seinſollendes, ein Sollen, das ins Sein zu treten das innere Recht hat. Doch dieſer Fall iſt ja Nebenſache. Überall ſonſt iſt es auch ohne Zuhilfenahme dieſes Geſichtspunktes klar, daß wir im Erkenntnisſtreben von dem Wirklichen als ſolchem nicht loskommen. Auch hier ſind wir der Wirklichkeit verſchrieben. Übrigens liegt es auf dem Gebiete des Erkennens in der Natur der Sache, daß das Wirklichkeitsgefühl hier nur nach der objektiven Seite deutlich zu Tage tritt und nach der ſubjektiven Seite hin unentwickelt bleibt.

Das Wirklichkeitsgefühl

5. Von ganz anderer Herkunft iſt das Wirklichkeitsgefühl, das die Geſichtswahrnehmungen begleitet. Wir ſehen nicht nur

farbige Formen oder geformte Farben, ſondern zugleich glauben wir auch die ſtoffliche, maſſige Wirklichkeit zu ſehen. Mit Form und Farbe wäre der Inhalt der Geſichtswahrnehmungen unzureichend beſchrieben. Es kommt noch ein gefühlter, geglaubter Inhalt, ein Scheininhalt dazu: wir glauben in und mit den farbigen Formen auch zugleich die darin zur Oberfläche hervortretende, dahinter befindliche ſtoffliche Wirklichkeit wahrzunehmen; es ſcheint ſich uns in ihnen das ſtoffliche Dahinter anzukündigen. Dieſer Gefühlseindruck begleitet überall das gewöhnliche Sehen; wir glauben — ſo darf ich auch ſagen — nicht bloß farbige Oberflächen, ſondern in ihnen zugleich die ſtoffliche Körperlichkeit zu ſehen. Bei den Pſychologen freilich pflegt hiervon nicht viel die Rede zu ſein. in den Geſichtswahrnehmungen.

Wie iſt dieſer Stofflichkeitseindruck pſychologiſch zu verſtehen? Es ſcheint mir hier eine gefühlsmäßig zuſammengezogene Vorſtellungsverknüpfung, eine Aſſoziation der Geſichtsempfindungen mit gewiſſen Bewußtſeinsvorgängen reproduktiver und logiſcher Natur vorzuliegen. Genauer betrachtet handelt es ſich dabei um ein Doppeltes. Einmal kommt der Widerſtandseindruck, den wir im Taſten erfahren, in Betracht. Etwas von dieſem Widerſtandserlebnis klingt aſſoziativ beim Sehen an. Auch das Sehen wird analog dem Zuſammenſtoßen mit dem getaſteten Widerſtande geſpürt. Sodann aber verbindet ſich mit dem Widerſtandseindruck unſer Bedürfnis nach ſubſtantialer Deutung. Der Widerſtandseindruck iſt noch nicht gleichbedeutend mit dem Eindruck der Stofflichkeit. Soll dieſer Eindruck entſtehen, ſo muß noch unſer Bedürfnis nach ſubſtantialer Zugrundelegung dazutreten. Ich halte — nebenbei bemerkt — das Beziehen auf eine Subſtanz für eine ebenſo urſprüngliche Funktion unſeres denkenden Bewußtſeins wie die Kauſalitätsverknüpfung. Kurz, mir ſcheint, daß ſich aus dem reproduzierten Erleben des Widerſtandes beim Taſten und dem hinzutretenden Bedürfnis nach ſubſtantialer Zugrundelegung der Stofflichkeitseindruck herſtellt, der nun in gefühlsmäßig abgekürzter und verdichteter Form mit den farbigen Formen verknüpft wird. Es verſteht ſich für mich von ſelbſt, daß ſich dieſer ganze Entſtehungsvorgang unter der Schwelle des Bewußtſeins abſpielt und uns erſt das einfache Ergebnis, der mit den farbigen Formen verbundene Stofflichkeitseindruck, zum Bewußtſein kommt. Übrigens iſt es für die äſthetiſche Würdigung des Stofflichkeitseindruckes gänzlich einerlei, ob man dieſer pſychologiſchen Herleitung zuſtimmt oder nicht. Für alles Weitere kommt es nur darauf an, daß dieſer Stoff-

lichkeitseindruck als Bewußtſeinstatſache beim Sehen anerkannt wird.[1])

Das Wirklichkeitsgefühl in den Gehörswahrnehmungen.

Beim Hören kommt dieſes Stoffliche nur in mittelbarer Weiſe, gleichſam von fern, in Betracht. Nur indem wir die gehörten Töne unwillkürlich oder mit Überlegung auf Körper beziehen, von denen ſie ausgehen, entſteht uns ein gewiſſer Eindruck des Stofflichen. Mit dem Taſten dagegen iſt dieſer Eindruck noch unmittelbarer als mit dem Sehen verknüpft; denn im Taſten liegt das Widerſtandserlebnis ſelbſt vor, während es für das Sehen erſt reproduziert werden muß. Doch kommt das Taſten für unſeren Zweck kaum in Frage. Nur auf Sehen und Hören haben wir unſere Aufmerkſamkeit zu lenken.

Ergebnis.

Hiermit iſt das Wirklichkeitsgefühl dargelegt, das uns in verſchiedenen Formen und Graden im gewöhnlichen Leben begleitet. Es iſt, wie man ſieht, nicht etwa ein beſonderes Gefühl wie Haß oder Furcht, ſondern es iſt nur die gemeinſame Bezeichnung für eine Reihe verſchiedener gefühlsmäßiger Verhaltungsweiſen. Alle dieſe Verhaltungsweiſen aber, mögen ſie das egoiſtiſche oder das ſittliche Wollen, das religiöſe Fühlen, das Wahrheitsſtreben oder die Geſichtswahrnehmung begleiten, haben den gleichen Gattungscharakter: ſie ſind unmittelbares Gefühl von der Wirklichkeit ſchlechtweg, unmittelbare Gewißheit von der vollen, unabgeſchwächten, jeweilig unüberbietbaren Wirklichkeit. Dieſer gemeinſame Gattungscharakter, wenn er auch kein beſonderes Gefühl iſt, ſondern nur das Zuſammentreffen verſchiedener, von verſchiedenen Richtungen her ſich ergebender Gefühle in einem gemeinſamen Grundzuge bedeutet, rechtfertigt es, daß alle dieſe beſonderen Gefühle unter dem Namen „Wirklichkeitsgefühl“ zuſammengefaßt werden. Und da es ſich dabei überall um das gewöhnliche Leben, das heißt: um das Leben im Gegenſatze zum äſthetiſchen Verhalten handelt, kann ich es genauer als gewöhnliches Wirklichkeitsgefühl bezeichnen.

---

[1]) Von dem Stofflichkeitseindruck iſt zu unterſcheiden der allen Empfindungen gleichermaßen anhaftende transſubjektive Schein. Dieſer bildet die Vorausſetzung, auf der ſich der Stofflichkeitseindruck allererſt entwickelt. Der transſubjektive Schein iſt nach meiner Auffaſſung nichts anderes als die allem Empfinden innewohnende unableitbare, ſchlechtweg urſprüngliche Bewußtſeinsfunktion des Empfindens ſelber. Ich habe dies in meinem Aufſatz „Die Empfindung und der Glaube an die Außenwelt“ (Zeitſchrift für Philoſophie und philoſophiſche Kritik, Bd. 112, S. 217 ff.) auseinandergeſetzt. Oben habe ich von dem Schein der Transſubjektivität als der letzten Vorausſetzung des Stofflichkeitseindruckes der Einfachheit halber abgeſehen.

Das gewöhnliche Wirklichkeitsgefühl fehlt im äſthetiſchen Verhalten.

6. Worauf ich hinauswill, iſt dies. Im äſthetiſchen Verhalten fehlt dieſes ſoeben gekennzeichnete gewöhnliche Wirklichkeitsgefühl. Damit ſoll nicht geſagt ſein, daß alles Wirklichkeitsgefühl überhaupt fehle. So etwas zu behaupten, wäre lächerlich. Auch im äſthetiſchen Betrachten fühlen wir uns als wirklich und eine Wirklichkeit uns gegenüber; aber das Wirkliche hat hier nicht jene Charakterzüge, die ihm im ſonſtigen Leben eigentümlich ſind. Es iſt ein Wirkliches von unperſönlicherer und abgeſchwächter Art. Die Wirklichkeit, die uns im äſthetiſchen Betrachten gegenübertritt, ruft weder unſeren egoiſtiſchen noch ſittlichen Verwirklichungsdrang auf; ſie zieht nicht unſer Begehren, Wollen, Arbeiten, Handeln auf ſich; auch unſeren Wiſſensdurſt und unſer Forſchen ſtachelt ſie nicht auf; ſie erfüllt uns nicht mit Sorge um unſere perſönlichen Schickſale und auch nicht mit Sorge um unſer ewiges Heil. Alles alſo, was unmittelbar unſer Wollen herausfordert, ſei es unſer ſelbſtſüchtiges oder ſittliches Wollen, unſer Wiſſenwollen oder Erlöſtſeinwollen, bleibt im äſthetiſchen Verhalten unberührt. Aber auch unſer ſinnliches Wahrnehmen wird nicht auf das Stoffliche, Maſſige an den Dingen hingelenkt: dieſe Zugabe laſtet nicht auf ihm.

Mit dem allen habe ich nur zum Ausdruck gebracht, was darin liegt, wenn ich behaupte, daß dem äſthetiſchen Betrachten jenes vorhin beſchriebene gewöhnliche Wirklichkeitsgefühl fern bleibt. Es wird weiterhin genauer zuzuſehen ſein, wie ſich im äſthetiſchen Verhalten nach den verſchiedenen Seiten hin dieſes Zurückweichen und Nachlaſſen der Wirklichkeit geltend macht. Denn man ſieht ſchon: wie das gewöhnliche Wirklichkeitsgefühl in verſchiedenen Geſtalten auftritt, ſo wird auch ſein Aufhören in verſchiedener Weiſe im Bewußtſein charakteriſiert ſein. Zuvor aber muß gefragt werden, wie ſich das Aufhören jenes gewöhnlichen Wirklichkeitsgefühls *überhaupt* im Bewußtſein kundtut? Was iſt für das Bewußtſein das *gemeinſame* Merkmal dieſes Vorganges?

Das Kontraſtgefühl der Entlaſtung.

7. Die äſthetiſche Wirklichkeit gibt ſich uns in ihrer Eigentümlichkeit durch den *Kontraſt* mit der gewöhnlichen zu ſpüren. Treten wir in das äſthetiſche Betrachten ein, ſo macht ſich uns der Wechſel der beiden Wirklichkeitsarten unmittelbar fühlbar. Unwillkürlich mißt ſich in unſerem Gefühl die neue Wirklichkeitsart an der ſoeben im Bewußtſein dageweſenen und gibt ſich uns als eine leichtere, weniger belaſtende, weniger auf uns eindringende, weniger uns aufregende kund. Wir fühlen uns durch den Kontraſt erleichtert, entlaſtet, ge-

reinigt, befreit, erlöſt. Alle dieſe Ausdrücke zielen auf dasſelbe; nur wird in den verſchiedenen Fällen bald mehr der eine, bald mehr der andere zutreffend ſein. Dieſes Kontraſtgefühl der Entlaſtung entſteht, ſo wahr es in uns Reproduktion und Verknüpfung gibt. Man müßte alles Nachklingen und Rückbeziehen leugnen, wenn man dieſes Kontraſtgefühl unter die pſychologiſchen Märchen verweiſen wollte. Aber gegen ein ſolches Verwerfen gibt es noch einen viel kräftigeren Gegengrund: das iſt das beſtändige unbezweifelbare Erleben dieſes Kontraſtgefühls in den Stunden äſthetiſcher Weihe.[1])

Wäre das äſthetiſche Betrachten ſo in unſerem Bewußtſein geſtellt, daß es gewöhnlich in unbedingter Ungeſtörtheit durch die Einflüſſe des uns umwogenden Lebens lange Zeit hindurch beſtünde, ſo wäre jenes Kontraſtgefühl einigermaßen gefährdet. Es würde dann infolge der langen ungeſtörten Dauer des äſthetiſchen Betrachtens der Kontraſt mit der gewöhnlichen Wirklichkeit ſchwächer werden und endlich ſchwinden. Die Gewöhnung wäre dann der Feind jenes Kontraſtgefühles. So verhält es ſich aber nicht. Die uns umgebende Wirklichkeit ſorgt ſchon dafür, daß wir ihrer auch während des hingegebenſten künſtleriſchen Schauens durch allerhand Nebenempfindungen und Nebenvorſtellungen inne werden. Was drängt nicht alles aus unſerer armſeligen Leiblichkeit während eines Theaterabends oder eines Galeriebeſuches oder einer dem ſtillen Leſen gewidmeten Stunde an törichten und häßlichen Empfindungen auf unſer Bewußtſein los! So liegt alſo keine Gefahr vor, daß das Entlaſtungsgefühl ſich durch Gewohnheit abſchwäche und erlöſche. Die uns umlauernde Wirklichkeit läßt es daran nicht fehlen, daß ihm beſtändig Nahrung zu neuer Belebung zufließt.

Künſtleriſche Anlage.

In der Tat, es handelt ſich in dem Entlaſtungsgefühl keineswegs um eine Erfindung einiger Äſthetiker. Je hingegebener und weihevoller das künſtleriſche Genießen iſt, um ſo mehr fühlen wir uns dem Druck und Zwange des Wirklichen, der Hitze des Arbeitens und Genießens, den Beklemmungen und Zerrungen des Alltags entrückt. Man darf ſagen, daß ſich die künſtleriſche Anlage ganz beſonders nach dieſer Richtung hin zeigt. Viele Menſchen werden, wenn ſie

[1]) Dieſem Entlaſtungsgefühl wird Lipps nicht gerecht. Er ſieht darin ein „außeräſthetiſches“ Element. Aus dem Schauen und Genießen der „äſthetiſchen Realität“ ſchließt er es aus (Dritter äſthetiſcher Litteraturbericht, a. a. O., S. 101 f.; Komik und Humor, S. 226; Von der Form der äſthetiſchen Apperzeption. Halle 1902. S. 394 ff., 401 ff.).

einen Dichter zur Hand nehmen, mit Leichtigkeit wie in eine andere Welt gehoben; die Sorgen und Zwecke des Alltags ſind wie mit einem Schlage ins Weite gerückt. Anderen wiederum geſchieht ſolches beſonders beim Betrachten von bildender Kunſt oder beim Hören von Muſik. Dieſe Künſte tragen ſie wie auf Flügeln empor; von den Intereſſen und Geſchäften des Tages her fährt nichts ſtörend dazwiſchen. Den Gegenſatz hierzu bilden die trockenen, philiſterhaft ernſthaften Naturen: ſelbſt die ausgelaſſenſte Luſt betreiben ſie mit geſpanntem Ernſt; ſie haben es immer mit Zwecken, die auf die Wirklichkeit hinzielen, zu tun; vor lauter unfreien Zwecken haben ſie die Fähigkeit verloren, von der Wirklichkeit loszukommen. Bei dem künſtleriſch angelegten Menſchen dagegen bedarf es oft nur eines leichten Anſtoßes, um der Wirklichkeit entrückt und von der Kunſt bezaubert und verzaubert zu werden. Wenn er durch die Flur oder durch die Straßen wandert, ſo geſtalten ſich ihm oft die unſcheinbarſten Gruppierungen von Dingen und Menſchen, an denen die allermeiſten achtlos vorübergehen, zum Bilde um, und er ſteht vor ihnen hingenommen, träumend, ſinnend, verloren, der Umgebung entrückt. Ich kann es aus häufiger Erfahrung ſagen, daß ich es wie eine Art Ruck, wie eine Art plötzliche Hebung und Löſung ſpüre, wenn ich, in eine Galerie eintretend, mich von den großen Meiſtern umgeben ſehe, oder auch, wenn mir beim Spazierengehen, während ich etwa mit Arbeitsgedanken beſchäftigt bin, irgend eine Gruppe von Bäumen oder der Himmel mit ſeinen Wolken als künſtleriſch wirkendes Bild in die Augen fällt.

Geſchichtliches.

Sehen wir uns unter den äſthetiſchen Schriftſtellern um, ſo bleibt unſer Blick zunächſt wohl an Schiller als an demjenigen hängen, der vor allem immer und immer wieder — durch die Begriffe des ſchönen Scheins, des Spieles, der lebenden Geſtalt, der reinen Form — auf die ſoeben geſchilderte Wirklichkeitsentrückung als auf den Mittelpunkt des Äſthetiſchen zu ſprechen gekommen iſt. Vor allem geſchieht dies in den beiden Gedichten „Die Künſtler“ und „Das Ideal und das Leben“ und in den Briefen über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen. Sodann gehört nachdrücklich Wilhelm von Humboldt hierher: er ſetzt die allgemeinſte Aufgabe der Kunſt darein, „das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln“.[1]) Am geſteigertſten vielleicht tritt die Lehre

[1]) Wilhelm von Humboldt, Über Goethes Hermann und Dorothea. Im 3. Kapitel. Dieſes Werk iſt von jenem Grundgedanken von Anfang bis Ende durchzogen.

von der Entlaſtung unſeres Ich bei Schopenhauer auf: durch den Hintergrund der Willensphiloſophie wird das „reine willenloſe Erkennen", das ſelige Auftauchen „aus dem ſchweren Erdenäther" zu einer metaphyſiſch entſcheidenden Tat. Aber auch bei zahlreichen anderen Vertretern der Äſthetik — ich nenne nur noch Friedrich Viſcher[1]) — findet man ſchöne und eindringliche Schilderungen der äſthetiſchen Entlaſtung.

Qualitative Veränderung der äſthetiſchen Gefühle.

Es war an früherer Stelle (S. 195 f.) davon die Rede, daß die äſthetiſchen Gefühle unter dem Einfluß des Scheincharakters des Äſthetiſchen eine fühlbare Abſchwächung erfahren, und daß mit dieſer Abſchwächung zugleich eine qualitative Veränderung verbunden iſt. Jetzt iſt dieſe qualitative Veränderung vollkommen deutlich geworden. Den Gefühlen, wie ſie uns im Drange und Kampfe des Lebens erfüllen, wohnt, wie wir geſehen haben, nach verſchiedenen Richtungen hin eine Wirklichkeitsgewißheit inne, die mit allem Äſthetiſchen ſchlechtweg unverträglich iſt. Darin nun eben liegt die qualitative Veränderung, die an den äſthetiſchen Gefühlen hervortritt, daß ihnen jenes Wirklichkeitsgefühl mangelt, jenes Bezogenſein auf die volle und ſchwere Wirklichkeit des Lebens. Hierdurch wird die äſthetiſche Furcht, Kühnheit, Liebe, Sehnſucht, bei aller Dieſelbigkeit mit den entſprechenden Ernſtgefühlen, doch zugleich etwas ganz anderes wie dieſe. Man kann die äſthetiſchen Gefühle daher ganz wohl als „Scheingefühle" bezeichnen. Nur muß man dabei immer vor Augen haben, daß dieſe „Scheingefühle" darum noch keineswegs zu bloßen Vorſtellungen oder Reproduktionen von Gefühlen herabgeſunken ſein müſſen, ſondern daß ſie trotz aller Abſchwächung und qualitativen Veränderung dennoch wirkliche Gefühle ſein können. Davon habe ich im neunten Kapitel des zweiten Abſchnittes ausführlich gehandelt.

8. Es wäre auch unrichtig, aus der Abſchwächung des Wirklichkeitsgefühls im äſthetiſchen Verhalten folgern zu wollen, daß es dann hier ja nur unkräftige, matte Gefühle geben könnte. Man muß nämlich bedenken, daß die äſthetiſche Wirklichkeit, wenn ſie uns auch nicht, wie die gewöhnliche, hart an den Leib rückt und nicht in unſer perſönliches Geſchick einſchneidet, doch wieder vor der gewöhnlichen Wirklichkeit etwas Wichtiges voraus hat. Sie iſt von der ganzen ungeheuren Maſſe des Nichtsſagenden und Trivialen, von unzähligen

[1]) Man leſe beſonders VISCHERS Vorträge „Das Schöne und die Kunſt", S. 82 ff.

Abſchwächungen und Verdunkelungen der Bedeutſamkeit befreit: in ihr tritt das Typiſche, Weſenhafte, Sinnvolle des Daſeins zuſammengezogen, verdichtet, vereinfacht, gereinigt hervor. Es bleibt alſo für das äſthetiſche Betrachten der Inhalt der Wirklichkeit nicht nur erhalten, ſondern er tritt uns ſogar in erhöhter Bedeutung gegenüber. Mit anderen Worten: man darf unſere zweite Norm nicht vergeſſen. Unter dem Eindruck der ins Menſchlich-Bedeutungsvolle gehobenen Wirklichkeit wird der ganze Reichtum menſchlicher Gefühle zu beſonders kräftiger und entſchiedener Entfaltung gebracht. Wenn alſo auch die Gefühle im äſthetiſchen Verhalten, gemeſſen am Maßſtabe ihres Verhältniſſes zum perſönlichen Geſchick, einen weſentlichen Rückgang aufweiſen, ſo zeigen ſie doch anderſeits, in der Richtung auf das Typiſch-Menſchliche, eine fühlbare Steigerung. So iſt alſo die Entlaſtung unſeres Fühlens nach anderer Seite hin zugleich eine Belebung und Erhöhung.

So zeigte ſich uns denn auch in dem pſychologiſchen Hauptabſchnitt bei Zergliederung des äſthetiſchen Betrachtens das Fühlen in reichhaltiger und kraftvoller Weiſe entwickelt. Insbeſondere galt dies von den Teilnahme- und Zuſtandsgefühlen, in gewiſſem Umfange aber auch von den gegenſtändlichen Gefühlen.

Dritter pſychologiſcher Urſprung des Äſthetiſchen.

9. So hat ſich uns ein dritter pſychologiſcher Urſprung des Äſthetiſchen und eine dritte äſthetiſche Grundnorm ergeben. Neben der Einfühlung und neben der Ausweitung des Fühlens auf das Typiſche hin findet, wenn das äſthetiſche Verhalten wirklich werden ſoll, zugleich jenes gekennzeichnete Aufhören des gewöhnlichen Wirklichkeitsgefühls oder anders ausgedrückt: jene Entlaſtung unſeres Gefühlslebens ſtatt. Ich kann ſtatt deſſen dieſen dritten Urſprung auch als Herabſetzung des Wirklichkeitsgefühls bezeichnen. Das Aufhören des gewöhnlichen Wirklichkeitsgefühls iſt eben eine Abſchwächung oder Herabſetzung des Wirklichkeitsgefühls überhaupt.

Daß es ſich hierbei wirklich um eine relativ ſelbſtändige pſychologiſche Quelle des äſthetiſchen Eindrucks handelt, kann nicht bezweifelt werden. Einfühlung kommt auch bei vollentwickeltem gewöhnlichen Wirklichkeitsgefühl vor: wenn ich z. B. bei ſelbſtſüchtigem oder moraliſchem Handeln die Perſon, der mein Handeln gilt, in ihren Mienen, Gebärden, Worten feeliſch belauſche, oder wenn ſich jemand mit ſinnlicher Gier in die Reize der mediceiſchen Venus vertieft. Auch wenn der eingefühlte Gehalt menſchlich-bedeutungsvoller Art iſt, kann ſich die Einfühlung im Umkreis des gewöhnlichen Wirk-

lichkeitsgefühls vollziehen. So iſt alſo die dritte Quelle und Norm keineswegs ſchon durch die erſten beiden gegeben. Ebenſowenig aber ſind die erſten beiden aus der dritten ableitbar. Wenn ich in meiner Phantaſie mit törichten Hirngeſpinſten, mit läppiſchen Möglichkeiten ſpiele, etwa einen ſinnloſen Traum, den ich nachts hatte, mit meinem müßigen Tagesbewußtſein willkürlich fortſetze, ſo kann dabei die dritte Bedingung — das Aufhören des gewöhnlichen Wirklichkeitsgefühls — erfüllt ſein. Doch braucht darum keineswegs jene vollkommene Einheit von Schauen und Fühlen, wie ſie die erſte Grundnorm fordert, vorhanden zu ſein. Das Merkmal des Menſchlich-Bedeutungsvollen nun gar iſt augenſcheinlich durch die Beſchaffenheit des vorausgeſetzten Falles ausgeſchloſſen.

Die dritte pſychologiſche Quelle iſt, vom rein pſychologiſchen Standpunkt aus betrachtet, lange nicht ſo eigenartig und bedeutſam wie die erſte. Das Aufhören des gewöhnlichen Wirklichkeitsgefühls iſt eine Veränderung, die für das Leben des Bewußtſeins nicht die Bedeutung eines charakteriſtiſchen oder einheitlich geſchloſſenen Vorganges hat; es iſt eine Veränderung wie unzählige andere Veränderungen auch. Über die zweite pſychologiſche Quelle mußte ähnlich geurteilt werden (S. 478). Und ähnlich wie bei der zweiten Quelle, iſt auch hier, wenn das äſthetiſch Wichtige einleuchten ſoll, an den Erfolg dieſer Veränderung für die Intereſſen und Werte der höher entwickelten Intelligenz zu denken. In dem pſychologiſch verhältnismäßig ſo wenig intereſſanten und bedeutſamen Entlaſtungsgefühl iſt ein Vorgang gegeben, der unmittelbar darauf angelegt erſcheint, eine unerſetzlich wertvolle Haltung des höheren Bewußtſeins entſtehen zu laſſen.

Zwölftes Kapitel.

Willenlosigkeit im ästhetischen Verhalten.

Einleitendes.

1. Zuerſt will ich die Herabſetzung des Wirklichkeitsgefühls im äſthetiſchen Verhalten, ſoweit ſie in unſerem Begehren und Wollen zu Tage tritt, genauer ins Auge faſſen. Wir ſtoßen in dieſer Hinſicht vielfach auf Ausdrücke, die nach dem Richtigen zielen, aber viel zu weit gehen. Kant erklärt: das äſthetiſche Wohlgefallen ſei „ohne alles Intereſſe". Und nach Schopenhauer iſt das künſtleriſche Betrachten in ſeinem Kerne ſchlechtweg willenfreies Erkennen. Schiller entfernt durch ſeine Lehre vom Spiel gleichfalls das Äſthetiſche zu weit von Leben und Wollen. Auch Herbert Spencers Anſicht liegt nach dieſer Richtung hin.[1]) Ebenſo hat Groos in ſeiner „Einleitung in die Äſthetik" den Genuß am Schönen zu ſehr nur als Luſt am Spiel aufgefaßt.[2]) Es fragt ſich: darf man von dem äſthetiſchen Verhalten Intereſſe- oder Willenloſigkeit in uneingeſchränkter Weiſe ausſagen? Oder gilt ſie nur in einer gewiſſen Hinſicht, nur in relativer Weiſe? Friedrich Viſcher drückt ſich paradox ſo aus: im Reiche des Schönen beſtehe Ernſt ohne Ernſt, Intereſſe ohne Intereſſe.[3]) Wir werden ſehen, daß dieſer Ausdruck einen richtigen Sinn hat. Das äſthetiſche Betrachten iſt in gewiſſem Sinne voll von Wollen, in anderem Sinne dagegen frei von Wollen. Es gilt nun, dieſe relative Willenloſigkeit des äſthetiſchen Betrachtens und Genießens genau zu umgrenzen.

Ausgeſchloſſen iſt unmittelbares Verwirklichenwollen.

2. Wenn man alles Begehren, Wünſchen, Wollen, alles, was Vorſatz, Entſchluß, Ausführung iſt, als das Gebiet des Strebens zuſammenfaßt, ſo darf man ſagen: das Streben iſt inſoweit mit dem

[1]) Herbert Spencer, Die Prinzipien der Pſychologie. Überſetzt von Vetter. Bd. 2, S. 706 ff.

[2]) Karl Groos, Einleitung in die Äſthetik. Gießen 1892. S. 168 ff.

[3]) Friedrich Viſcher, Das Schöne und die Kunſt, S. 86 f.

äſthetiſchen Betrachten unverträglich, als es unmittelbares Verwirklichenwollen oder unmittelbares Wollen von Nichtverwirklichung iſt. Hiermit ſind alle Fälle ausgeſchloſſen, in denen das Streben mit jenem „gewöhnlichen Wirklichkeitsgefühl", das im vorigen Kapitel als für das äſthetiſche Betrachten vernichtend gekennzeichnet wurde, verbunden erſcheint.

Beiſpiele. Es gibt kaum eine bekanntere Erfahrung auf äſthetiſchem Gebiete als die, daß Beſitzen- und Genießenwollen den Tod der künſtleriſchen Stimmung bedeutet. In dem Augenblicke, wo man eine weibliche Geſtalt, ſei ſie in Wirklichkeit oder im Bilde gegenwärtig, mit Sinnengier betrachtet, oder wo jemand dem Nachbar ſeinen ſchönen, oft bewunderten Garten beneidet, oder wo in dem Betrachter angeſichts eines Gemäldes die Kaufluſt erwacht und er ſich mit dem Preis des Bildes beſchäftigt, iſt es mit der äſthetiſchen Stimmung gründlich vorbei. Und ebenſo läßt das Wegwünſchen eines Gegenſtandes, das Fliehenwollen aus ſeiner Nähe die äſthetiſche Haltung des Gemütes nicht aufkommen. Gegenüber der Feuersbrunſt, die das eigene Haus verzehrt, ſchweigt alles äſthetiſche Betrachten. Und in der Schlacht ſtellt ſich ſowohl die Gier, den Feind zu vernichten, als auch die Angſt vor Verwundung und Tod dem äſthetiſchen Genuß entgegen.

Die angeführten Beiſpiele betrafen das Beſitzen- und Genießenwollen und das Wegwünſchen des Gegenſtandes, weil unſer Beſitz und Leben bedroht wird. Nur in dem letzten Beiſpiel war auch das Verlangen nach Vernichtung des Gegenſtandes herangezogen worden. Ebenſo machen aber auch alle anderen Richtungen des Begehrens und Wollens dem äſthetiſchen Betrachten ein Ende. Auch wenn ſich unſer Wollen auf einen Gegenſtand aus Herrſchſucht, Ehrſucht, Eitelkeit erſtreckt, geht das äſthetiſche Betrachten zu Grunde. Eine ſchöne Frau, die auf ihre Geſtalt und Kleidung eitel iſt und kokette Eroberungen machen will, wird, wenn ſie, zu Balle gehend, ſich im Spiegel betrachtet, ſich ſelber kein rein künſtleriſcher Anblick ſein.

Dabei iſt es einerlei, ob ſich das Haben- und Nichthabenwollen auf den äſthetiſchen Gegenſtand ſelber erſtreckt, oder ob durch irgend welche Vorſtellungsverknüpfung unſer Begehren und Wollen auf eine andere, näher oder ferner mit dem äſthetiſchen Gegenſtande zuſammenhängende Wirklichkeit hingelenkt wird. Dies zweite iſt z. B. der Fall, wenn etwa ein Sozialdemokrat von heute durch ein Freiheitsgedicht, das auf die große franzöſiſche Revolution geht, ſich zu Haß und

Kampf gegen die Perſonen, die ihm vorzugsweiſe als die gegenwärtigen Unterdrücker gelten, aufſtacheln läßt; oder wenn irgend ein Liebesgedicht in dem Leſer die Qual des Verlangens nach ſeiner Geliebten aufflammen läßt. Findet der erſte Fall ſtatt, ſo gibt es, ſoweit es ſich um Kunſtwerke handelt, wieder zwei Möglichkeiten. Entweder richtet ſich unſer Begehren und Wollen auf das Kunſtwerk als wirkliches Ding. So iſt es, wenn ich etwa ein Gemälde kaufen will, oder wenn ich das Spielen des Klaviervirtuoſen unter meiner Wohnung verwünſche. Oder wir ſind mit unſerem Wollen auf den im Kunſtwerke dargeſtellten Gegenſtand gerichtet. Es wünſcht ſich z. B. jemand vor dem Bilde van Dycks, das uns Endymion an Dianas Seite ruhend darſtellt, an die Stelle Endymions; oder es fühlt ſich ein Jüngling durch ein Gedicht, das zum Kampfe gegen den Landesfeind auffordert, bewogen, mit ins Feld zu ziehen. In allen dieſen Fällen liegt in der ſtrebenden Bewußtſeinshaltung ein unmittelbares Ausgehen auf Verwirklichen oder Nichtverwirklichen. So groß daher auch die Unterſchiede ſein mögen: überall erſcheint das äſthetiſche Verhalten geſtört und vernichtet.

Dieſe Abſonderung des Begehrens und Wollens findet man beſonders in der deutſchen Äſthetik überaus häufig ausgeſprochen. Zu den vorhin Genannten ſeien hier noch Hegel und Herbart hinzugefügt. So gewaltige Unterſchiede Kant, Schopenhauer, Hegel, Herbart auch in äſthetiſchen Fragen bedeuten: in dieſem Stücke ſtimmen ſie überein.[1])

Verhältnis der Gemütsbewegungen zum äſthetiſchen Verhalten.

3. Wenn alle Strebungen, ſoweit ſie unmittelbar auf Verwirklichen oder Nichtverwirklichen ausgehen, aus dem äſthetiſchen Verhalten auszuſchließen ſind, ſo ſind nicht nur Begehrungen und Willensakte hiervon getroffen; ſondern dieſe Beſtimmung gilt auch von den Gemütsbewegungen oder Affekten. Sofern ſie Strebungen, die unmittelbar auf die Wirklichkeit loszielen, als Elemente in ſich enthalten, ſind ſie gleichfalls mit der äſthetiſchen Bewußtſeinshaltung unverträglich. Furcht, Angſt, Neid, Haß, aber ebenſoſehr Liebe, Sehnſucht, Stolz, Hoffen, Jubel, Andacht bedeuten, wofern unſer Wille zum Leben und zur Macht, unſer Selbſterhaltungstrieb, unſer individuelles Schickſal darin beteiligt ſind, für die künſtleriſche Stimmung Störung und Ver-

[1]) HEGEL, Vorleſungen über die Äſthetik, 2. Aufl., Bd. 1, S. 47 f. HERBART, Pſychologie als Wiſſenſchaft, § 152. Allgemeine praktiſche Philoſophie, in der Einleitung („Vom ſittlichen Geſchmack"). HERBART hat eigentümliche und ſchöne Worte über den Geiſteszuſtand im äſthetiſchen Verhalten.

nichtung. Einem künſtleriſch geſtimmten Betrachter kann ein Kranker, Krankenlager und Krankenzimmer zu einem künſtleriſchen Anblick werden. Ein nächſter Angehöriger dagegen, der den Kranken im Vorgefühl des bevorſtehenden Verluſtes oder etwa mit auflebender Hoffnung betrachtet, iſt von aller künſtleriſchen Auffaſſung weit entfernt. Wer über das Haus, mit dem ihm der Nachbar die Ausſicht verbaut, Zorn und Ärger empfindet, iſt in den Augenblicken des Affektes für die Schönheit des Hauſes unempfänglich. Für den andächtig geſtimmten Kirchenbeſucher werden die Eindrücke, die er in der Kirche empfängt, auch wenn er zum erſtenmal in dieſer Kirche weilt und alſo durch Gewohnheit nicht abgeſtumpft iſt, nicht zu künſtleriſch wirkenden Bildern; ſoll es dazu kommen, ſo muß er wenigſtens für Augenblicke aufhören, ſich der Andacht hinzugeben. Wer durch Hauptmanns Weber oder durch den zweiten Teil von Björnſons Drama „Über unſere Kraft“ mit Angſt und Schrecken vor der drohenden Gefahr des Sozialismus und Anarchismus erfüllt wird, iſt hiermit aus der künſtleriſchen Stimmung herausgeworfen. Wenn ſich der Leſer, ſei es mit Recht oder Unrecht, über den Dichter ärgert, weil er eine Geſtalt nicht edel genug gehalten oder mit zu viel Schwächen ausgeſtattet hat, ſo hat er aufgehört, ein äſthetiſcher Betrachter zu ſein.

Ausſchließung des ſittlichen Wollens.

4. Nicht nur die natürlichen und die ſelbſtſüchtigen, ſondern auch die ſittlichen Strebungen ſind, ſoweit ſie unmittelbar auf Verwirklichung oder Nichtverwirklichung gerichtet ſind, mit dem äſthetiſchen Verhalten unverträglich. Bisher war auf die ſittlichen Strebungen nicht ausdrücklich Rückſicht genommen.

Betrachte ich eine Gruppe von Zigeunern mit künſtleriſchem Auge, ſo werde ich doch ſofort aus der künſtleriſchen Verfaſſung herausgeworfen, ſobald mich moraliſcher Eifer wegen ihrer Verwilderung erfaßt. Trauer und Entrüſtung über die verlotterten ſittlichen Zuſtände im italieniſchen Volke können die Fähigkeit, der Kunſt Italiens volle Empfänglichkeit entgegenzubringen, merklich herabſetzen. Wenn das Publikum bei den Worten des Marquis Poſa: „Geben Sie Gedankenfreiheit!“ oder bei den Worten Attinghauſens: „Ans Vaterland, ans teure, ſchließ dich an!“ in Beifall ausbricht, ſo hat es ſich dabei nicht von äſthetiſchem, ſondern ſittlichem Empfinden leiten laſſen. Und wenn der Lehrer beim Durchgehen eines Gedichtes die moraliſche Nutzanwendung ſcharf und nackt hervorkehrt, ſo verdirbt er damit ſicherlich den künſtleriſchen Eindruck bei den Schülern.

Ausschließung der eigentlichen religiösen Gemütsbewegungen.

5. Und auch die religiösen Gemütsbewegungen fallen unter denselben Gesichtspunkt. Zum mindesten eine Trübung der ästhetischen Haltung wird eintreten, wenn sich das Gemüt ernsthaft mit seinen religiösen Angelegenheiten beschäftigt. In Stunden des Gebets, der inbrünstigen Andacht, in Stunden, wo der Fromme in sich geht, seinen Gott sucht, sich in die Gestalt Jesu vertieft, kann ästhetisches Verhalten nicht aufkommen. Und wenn sich der Fromme durch ein Bild, das die Geburt oder die Kreuzigung oder die Beweinung des Leichnames Jesu darstellt, zu solchen und ähnlichen Gemütserregungen bringen läßt, so hat die künstlerische Betrachtung aufgehört. Wenn daher vielfach Bemühungen hervortreten, den Gottesdienst in mehr künstlerische Formen zu bringen, so kann schon aus dem angegebenen Grunde hier kein rein künstlerisches Genießen gemeint sein. Vielmehr ist es hier so, daß sich innerhalb der religiösen Gemütsbewegungen gewisse Annäherungen an das künstlerische Verhalten entwickeln. Derartige Trübungen des künstlerischen Verhaltens im Dienste und zum Nutzen anderer wertvoller menschlicher Verhaltungsweisen sind natürlich nicht verboten. Auf den verschiedensten Gebieten kommen Verquickungen des Ästhetischen mit anderen Bewußtseinshaltungen vor. Das Ästhetische ist kein derart Unbedingtes und Absolutes, daß es nicht in den Dienst anderer Güter gestellt werden dürfte. Es kommt nur darauf an, daß man sich in solchen Fällen dessen bewußt ist, daß das Ästhetische hier nur in unreiner Form vorliegt.

In der alten orientalischen Welt, im alten Griechenland, ebenso im Mittelalter waren die ästhetischen Gefühle ohne Zweifel weit mehr mit religiösen Erregungen verquickt als in der neuen Zeit. Baukunst und bildende Kunst sind in der Gegenwart unvergleichlich mehr von religiösen Zwecken abgelöst als in jenen Zeiten; und auch wo sie ihnen dienen, fehlt bei einem großen Teil des Publikums teils die Neigung, teils sogar die Fähigkeit, die entsprechenden religiösen Gemütsbewegungen in sich zu entfalten, so daß auch angesichts kirchlicher Bauten, Bildwerke und Bilder rein ästhetische Gefühle entstehen. Innerhalb der Lyrik ist es das Kirchenlied, wo sich religiöse und ästhetische Absichten — freilich sind diese letzteren gewöhnlich nur kümmerlich verwirklicht — miteinander verbinden. Bei Epos und Drama dagegen kommen religiöse Zwecke überhaupt nur noch als seltene Ausnahmen vor.

Die Funktion des Strebens

6. Jetzt ist klar, in welchem eingeschränkten Sinne allein von Willen- und Interesselosigkeit im ästhetischen Verhalten die Rede sein

Im äſthetiſchen Verhalten.

kann. Nur in einer beſtimmten zugeſchärften Bedeutung iſt die Funktion des Strebens aus dem Reiche des Äſthetiſchen ausgeſchloſſen. Soweit die Funktion des Strebens dieſe zugeſchärfte Form nicht aufweiſt, iſt das äſthetiſche Verhalten vielmehr voll von ihr. Begehrungs- und willensmäßige Erregungen ſind mehr oder weniger überall vorhanden, wo ſich äſthetiſche Gefühle entwickeln. Auch Jonas Cohn iſt in ſeiner Äſthetik beſtrebt, die Intereſſeloſigkeit gegen unhaltbare Übertreibungen abzugrenzen.[1]) So machte auch ſchon Hausegger es ſich zur Aufgabe, mit dem Nachweiſe der Intereſſeloſigkeit zugleich den anderen Nachweis zu verbinden, daß das äſthetiſche Verhalten überall Tätigkeit im höchſten Sinn in ſich ſchließe.[2])

Rückſchlag gegen die Übertreibung der Willenloſigkeit.

Kant, Schopenhauer und andere dagegen haben unterlaſſen, der von ihnen behaupteten Intereſſe- und Willenloſigkeit die Einſchränkung zu geben, die ich hier genau zu umgrenzen verſucht habe. Schon mit Rückſicht hierauf iſt es kein Wunder, wenn von anderer Seite ein Gegenſchlag erfolgte und in übertriebener Weiſe das äſthetiſche Betrachten und Genießen als eine Entfaltung der vollen Kraft und Glut des Lebens hingeſtellt wurde. Im Hinblick auf die Lehre Kants, Schillers, Schopenhauers, Spencers machte ſich die Beſorgnis geltend, es werde das äſthetiſche Fühlen um alle Kraft und Leidenſchaft gebracht. Aus ſolcher Stimmung heraus verſpottet Nietzſche die Lehre von dem intereſſeloſen Wohlgefallen. Er ſpricht in dieſer Hinſicht von einem „ſkandalöſen Mißverſtändnis“ Schopenhauers. Er ſetzt der Äſthetik des „ausgehängten Willens“ eine Äſthetik des „Rauſches“, des „erhöhten Machtgefühls“, des „Geſchlechtstriebes“ und der „Grauſamkeit“ entgegen,[3]) — eine Äſthetik, die reich iſt an ſeltenen Wahrheiten, aber auch an ungeheuerlichen Verzerrungen. Gleichfalls in Gegnerſchaft zu der Lehre vom intereſſeloſen Wohlgefallen und der Luſt am Spiel gründet Guyau ſeine Äſthetik auf die Lebensbedürfniſſe, die Lebensluſt und die Geſchlechtsliebe.[4])

[1]) Jonas Cohn, a. a. O., S. 27 ff. Was Cohn als „reine Intenſität“ des Äſthetiſchen bezeichnet, iſt im ganzen und großen dasſelbe wie die hier vertretene Willenloſigkeit.

[2]) Hausegger, Das Jenſeits des Künſtlers, S. 247 ff.

[3]) Nietzsche, Zur Genealogie der Moral. Leipzig 1887. S. 105 ff. Götzendämmerung. Leipzig 1889. S. 76 ff. Zur Phyſiologie der Kunſt, in dem 15. Band ſeiner Werke S. 375 ff. So ſagt auch Oskar Bie, daß „mit dem äſthetiſchen Verhalten der Strang des Willens nicht dünner wird bis zum Reißen, ſondern ſtärker bis zur blinden Leidenſchaft“ (a. a. O., Neue Deutſche Rundſchau 1894, S. 479).

[4]) M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. 4. Aufl. Paris 1897. S. 22 ff. und überall. Guyaus Äſthetik iſt unterhaltend geſchrieben, allein es

Wir haben jetzt zu fragen, welcherlei Strebungen im äſthetiſchen Verhalten anzutreffen ſind. Um dieſe mit dem äſthetiſchen Verhalten verträglichen Strebungen zu finden und zu ordnen, wird es am beſten ſein, die verſchiedenen Arten der am äſthetiſchen Verhalten beteiligten Gefühle durchzugehen.

7. Wir faſſen zuerſt die Zuſtandsgefühle ins Auge. Beſonders wenn der äſthetiſche Eindruck in erhebende, ſtärkende, beflügelnde oder auch in erſchütternde, beklemmende, erſchreckende Gefühle ausläuft, ſpringt das Willensartige deutlich hervor. Freudiges Emporſtreben zu allem Großen und Heiligen, Sehnen nach einem freieren, beglückenderen Daſein, ermutigende Gewißheit von dem Guten und Tüchtigen im Menſchenherzen, aber ebenſoſehr Grauen vor den furchtbaren Geheimniſſen der Welt, banges Zagen wegen der Gefahren des menſchlichen Lebens, Widerwillen vor den Gemeinheiten der menſchlichen Natur — dieſe und ähnliche willensartige Gefühle kennt jedermann aus häufiger Erfahrung beim Leſen von Dichtungen. Das Willensmäßige in den Zuſtandsgefühlen.

Wodurch kennzeichnen ſich nun die in ſolchen äſthetiſchen Zuſtandsgefühlen enthaltenen Strebungen? Es fehlt ihnen die Verknüpfung mit dem von den Sorgen, Intereſſen, Pflichten des Tages erfüllten Ich. Dieſe ganze ungeheure Maſſe von unmittelbar auf Verwirklichung hingeſpannten Strebungen — eben unſer praktiſches Ich — iſt ausgehängt; dieſes Ich ſetzt ſich nicht in jene äſthetiſchen Zuſtandsgefühle fort. Auch in ihnen ſtecken Strebungen; aber jener praktiſche Ich-Zuſammenhang miſcht ſich in dieſe äſthetiſchen Strebungen nicht ein. So ſpitzen ſie ſich denn auch nicht auf beſtimmte einzelne Wirklichkeiten zu; ihr Gegenſtand beſteht nicht in einer beſtimmten Veränderung der gewöhnlichen Wirklichkeit; es ſind Strebungen ohne ein ſolches unmittelbares Wirklichkeitsziel.

Worin liegt aber nun das poſitive Weſen dieſer Strebungen? Sie haben unbeſtimmtere, allgemeinere Gegenſtände: Glück und Unglück, Gutes und Böſes, Schickſal und Menſchheit, Endliches und Ewiges. Sie gehen auf dieſe Gegenſtände nicht in einem beſtimmten Fall, ſondern auf das Gute überhaupt, das Glück überhaupt, auf Schickſal

---

fehlt ihr in hohem Grade an pſychologiſcher Zergliederung, an Bedürfnis des Unterſcheidens und an Bewußtſein über das, worauf es bei den behandelten Fragen ankommt. — Es iſt begreiflich, daß die Künſtler leicht dazu kommen können, in der Forderung der Willenloſigkeit eine Gefährdung ihres Schaffens zu erblicken. In dieſem Sinne wendet ſich z. B. Hebbel gegen die „Intereſſeloſigkeit“ (Tagebücher. Berlin 1893. Bd. 4, S. 131).

überhaupt u. ſ. w. Gegenſtand der äſthetiſchen Strebungen iſt alſo, was die Zuſtandsgefühle anlangt, das Typiſche, Allgemeine und Weite am Menſchlichen und an der Welt. Dieſe allgemeinen Züge und Werte werden von dieſen Strebungen nun freilich auch im Verhältnis zur Wirklichkeit gebracht, aber nur zur Wirklichkeit überhaupt. Auch dieſe äſthetiſchen Strebungen ſind Verwirklichungsdrang überhaupt, Verwirklichungsdrang mit dem Merkmal des Unbeſtimmten, Schwebenden, des Dahingeſtelltſeinlaſſens. Was aber in dieſem Verwirklichungsdrang unbeachtet und ſchwebend gelaſſen wird, das iſt das Verhältnis zum unmittelbaren Verwirklichen, zum Losgehen auf dieſe oder jene Wirklichkeit. Hieran wird gar nicht gedacht; die Beziehung der Zuſtandsgefühle und -ſtrebungen auf das unmittelbare Verwirklichen bleibt außerhalb des äſthetiſchen Geſichtskreiſes.

So ungefähr, glaube ich, muß man ſprechen, wenn man beſtimmen will, was an Wille und Wirklichkeitsgefühl in den äſthetiſchen Zuſtandsgefühlen liegt und nicht liegt. Jetzt ſind dieſe Gefühle von der Schwere und Hitze des Wollens und Handelns und von der Bläſſe und Kühle einer kraftloſen Seele gleich weit entfernt. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß, wenn die Zuſtandsgefühle, wie dies insbeſondere bei anmutigen Eindrücken der Fall iſt, in tiefer Ruhe und ſtiller Beglückung beſtehen, das ſoeben von den willensmäßigen Beſtandteilen Geſagte nur in abgeſchwächtem Grade gilt.

Das Willensmäßige in den Gefühlen der Teilnahme.

8. Etwas anders verhält es ſich mit den äſthetiſchen Gefühlen der Teilnahme. Deutlicher noch und allgemeiner als die Zuſtandsgefühle tragen ſie Elemente des Strebens in ſich. Bewunderung, Verehrung, Mitleid, Liebe, Furcht, Abſcheu ſind teils ein Hinſtreben, teils ein Wegſtreben. Sodann bilden hier einzelne Perſonen, nicht wie vorhin allgemeine und unbeſtimmte Züge des Weltbildes den unmittelbaren Gegenſtand. Trotzdem iſt auch hier Willenloſigkeit *in* dem umgrenzten Sinne vorhanden. Die Teilnahme für die äſthetiſch betrachteten Perſonen vollzieht ſich, ohne daß ſich darin unſer *auf* Verwirklichen und Nichtverwirklichen unmittelbar hingeſpanntes Ich betätigte. Dieſes, kurz geſagt, praktiſche Ich iſt dabei ausgeſchaltet. Was hier ſonach unſere Teilnahme hat, iſt das Menſchliche in dieſen beſtimmten Beſonderungen und Einzelgeſtalten, nicht dagegen das Beſtehen dieſes Menſchlichen in voller Wirklichkeit. Die Zugehörigkeit der äſthetiſch betrachteten Einzelgeſtalten zu dieſer vollen Wirklichkeit des Lebens und Schaffens, der auch der Betrachtende mit ſeinem Lebenswillen angehört, kommt überhaupt nicht in Frage. Was uns

für Werther oder Wilhelm Meiſter Teilnahme einflößt, iſt nicht die volle Wirklichkeit ihrer Freuden und Leiden, ſondern allein dies, daß ſich in ihnen Menſchliches in dieſer beſtimmten Weiſe zuſammengefunden, ausgeſtaltet und entwickelt hat.

Immerhin liegt in dem Umſtande, daß ſich die äſthetiſchen Teilnahmegefühle nicht, wie die Strebungen der Zuſtandsgefühle, auf Typiſches und Allgemeines, ſondern auf Einzelperſonen beziehen, eine Gefahr: das Einzelperſönliche des Gegenſtandes kann leicht dazu führen, daß aus der äſthetiſchen Teilnahme eine Teilnahme mit vollem Wirklichkeitscharakter wird. Der Kunſt gegenüber freilich kommt dieſe Gefahr nicht auf; denn hier unterſtützt die Gewißheit, daß es ſich um Kunſtgebilde, um eine vom Künſtler hervorgebrachte Scheinwelt handelt, den Betrachter beim Fernhalten des vollen, wirklichen Begehrens und Wollens. Der Kunſt gegenüber fällt es uns leicht, ja verſteht es ſich ganz von ſelbſt, daß wir bei den Gefühlen der Teilnahme alles Wirklichkeitsintereſſe beiſeite laſſen. Es muß entweder Roheit, Ungeübtheit, überhaupt Mangelhaftigkeit des äſthetiſchen Fühlens vorliegen, oder es muß der Künſtler wideräſthetiſche Mittel angewandt haben, wenn die äſthetiſchen Teilnahmegefühle ſich in ſolche Gefühle, wie wir ſie wirklichen Menſchen gegenüber empfinden, verwandeln. Dagegen iſt dieſe Gefahr auf naturäſthetiſchem Gebiete in hohem Grad vorhanden. Hier fällt jenes der Kunſt eigentümliche Schutzmittel weg. Hier liegt nicht eine Welt des Scheines, ſondern die volle Wirklichkeit uns vor Augen. Daher geht hier äſthetiſches Mitleid, äſthetiſche Bewunderung u. dgl. nur zu leicht in die entſprechenden wirklichen Affekte über. Wenn mir ſpielende Kinder, ſtreitende Bauern, ſchachernde Juden, aufrühreriſche Arbeiter zu einem äſthetiſchen Anblick werden, ſo bedarf es oft nur einer kleinen Verſchiebung, etwa einer eigenartigeren, überraſchenden, verſtärkten Äußerung des Affekts, und es verwandeln ſich die äſthetiſchen Teilnahmegefühle in Gefühle der Teilnahme mit lebendigen Mitmenſchen. Eine Trauung vor dem Altar, eine Leichenfeier, eine Einweihung kann wohl einen rein äſthetiſchen Eindruck gewähren; aber ſobald der Betrachter perſönlich näher beteiligt iſt, wird er ſich wohl nur auf Augenblicke in jene relativ willenloſe Stimmung verſetzen können; die äſthetiſchen Teilnahmegefühle werden immer auf dem Sprunge ſein, ſich zu perſönlicher Teilnahme zu verſtärken.

Das Willensmäßige in den

9. Wir haben noch die gegenſtändlichen äſthetiſchen Gefühle zu betrachten. In den Umkreis dieſer Gefühle fallen natürlich auch

gegenſtändlichen Gefühlen.

Begehrungen und Willensäußerungen jeder Art. Beſonders in der Dichtung tritt dies hervor. Die vom Dichter dargeſtellten Perſonen ſind nicht nur von Stimmungen und Gemütsbewegungen erfüllt, ſondern leben auch in Wünſchen, Begehrungen, Beſtrebungen, Vorſätzen, Entſchlüſſen und Taten. Der äſthetiſch Genießende hat alſo in dieſer Hinſicht nicht nur Strebungen unbeſtimmterer Art, nicht nur Strebungen, die in Gefühle eingebettet ſind, ſondern auch Strebungen, die unmittelbar auf Verwirklichung losgehen, in ſich zu vollziehen.

Zurückweiſung eines ſcheinbaren Widerſpruches.

Iſt denn nun hiermit nicht der ſchneidendſte Widerſpruch zu der hier vertretenen Willenloſigkeit ausgeſprochen? Es gilt nur, ſich auf das zu beſinnen, was mit den gegenſtändlichen Gefühlen geſagt iſt, und der Widerſpruch verſchwindet ſofort.

Erſtens muß man ſich vergegenwärtigen, daß ein ſehr großer Teil der gegenſtändlichen Gefühle in der Form von vorgeſtellten Gefühlen, im Elemente der reproduzierenden Vorſtellung vor ſich geht. Es iſt klar, daß, ſelbſt wenn das heftigſte Wollen und Handeln ſamt der ganzen damit verknüpften leidenſchaftlichen Erregung Inhalt des reproduzierenden Vorſtellens iſt, dieſer Vorgang von wirklichem Wollen und Handeln himmelweit entfernt iſt. Es bleiben ſonach nur diejenigen gegenſtändlichen Gefühle zur Erwägung übrig, die nicht in Form von Vorſtellungen, ſondern als wirklich erlebte Gefühle in dem Betrachter gegenwärtig ſind. Von dieſen wirklich erlebten gegenſtändlichen Gefühlen fragt es ſich, ob die in ihnen enthaltenen Willensakte mit der behaupteten relativen Willenloſigkeit verträglich ſind.

Da iſt nun zweitens zu bedenken, daß dieſe ſämtlichen wirklich erlebten gegenſtändlichen Gefühle, und natürlich auch die in ihnen enthaltenen Strebungen aller Art, in den äſthetiſchen Gegenſtand „projiziert“ werden. Die gegenſtändlichen Gefühle ſind, ſo haben wir geſehen (S. 249), mit dem ſtillſchweigenden Nebengedanken, mit der unmittelbaren, wenn auch nicht ausdrücklich zu Bewußtſein kommenden Gewißheit verknüpft, daß ſie nicht meine Gefühle, ſondern Gefühle der fremden Perſonen ſind. Und dieſe den gegenſtändlichen Gefühlen innewohnende Gewißheit verſtärkt ſich durch den pſychologiſchen Vorgang der Verſchmelzung, der als ſolcher ſchon eine Hinausverlegung der gegenſtändlichen Gefühle in ſich ſchließt. Kurz, worauf es hier ankommt, iſt der Umſtand, daß die gegenſtändlichen Gefühle mit der ſelbſtverſtändlichen Gewißheit verknüpft ſind, daß es nicht meine Gefühle ſind, ſondern Gefühle der fremden, gegenüberſtehenden Perſon. Dieſe den eingefühlten Begehrungen und Willens-

akten innewohnende Gewißheit bricht ihnen gleichsam die Wirklichkeitsspitze ab. Denn die einer fremden Person zugesprochenen Begehrungen und Willensakte sind, wenn sie auch natürlich in meinem Ich vollzogen werden, doch von meinem praktischen Ich schlechtweg getrennt; sie haben mit meinem Sorgen und Hoffen, mit meinem individuellen Schicksal, mit meinem Verwirklichungsstreben nichts zu tun. So kommen wir also zu dem Ergebnis: in den gegenständlichen Gefühlen sind haufenweise Strebungen selbst der allerschärfsten Art vorhanden; gleichwohl aber sind diese Begehrungen und Willensakte von meinem persönlichen Begehren und Wollen, von meinem praktischen Ich himmelweit entfernt; es besteht also auch hier jene behauptete Willenlosigkeit.

Dies gilt nicht nur von der Kunst, sondern auch vom Naturästhetischen. Wenn mir ein lebendiger Mensch, der soeben einen tapferen Entschluß faßt, zu einem ästhetischen Anblick wird, so ist der von mir nachgefühlte und eingefühlte Entschluß von der selbstverständlichen Gewißheit begleitet, daß dieser Willensakt nicht zu meinem praktischen Ich, sondern zu dem des mir gegenüberstehenden Menschen gehört. So erhält dieser von mir nacherlebte Willensakt den Charakter relativer Willenlosigkeit.

Endlich ist drittens noch zu erwägen, daß, was die Kunst betrifft, auch für die gegenständlichen Gefühle jener schon so oft hervorgehobene Nichtwirklichkeits-Charakter in Betracht kommt. Bei der Betrachtung von Kunstwerken ist, abgesehen von dem soeben angeführten, in der Einfühlung und „Projektion" gelegenen Grunde, auch schon die Gewißheit, daß mir die Kunst keine Wirklichkeit, sondern nur Schein bietet, in dem Sinne wirksam, daß die in meinen gegenständlichen Gefühlen enthaltenen Verwirklichungsakte nicht als Verwirklichungsakte meines praktischen Ich von mir gefühlt werden. So wird also in der Kunst das Abgetrenntbleiben der gegenständlichen Strebungen von dem praktischen Ich des Betrachters von zwei Seiten aus bewirkt. Der zweite, von der Scheinwirklichkeit der Kunst hergenommene Grund tritt besonders dort in Wirksamkeit, wo bei der Betrachtung von Kunstwerken die Einfühlung die subjektiv betonte Gestalt hat. Denn in diesem Falle verliert der von der Einfühlung und „Projektion" herrührende Grund einigermaßen an Einfluß.

Das Ästhetische: der Gegensatz des Stofflichen.

10. Schon hier darf man sich der Ausdrücke „stofflich", „Stofflichkeit", „entstofflichen" und ähnlicher bedienen. Unser auf Verwirklichung unmittelbar hingespanntes Begehren und Wollen darf man,

ſamt den davon durchtränkten Gemütsbewegungen, als den ſtofflichen Teil unſeres Ich bezeichnen. Denn wenn man irgend etwas als das Schwere, am Irdiſchen Feſtgehaltene, an den Boden Gekettete in unſerem Selbſt anſehen darf, ſo iſt es der Drang, unmittelbar in die Wirklichkeit einzugreifen. Daher darf man die relative Willenloſigkeit des äſthetiſchen Verhaltens auch mit den Worten bezeichnen, daß hier das ſtoffliche Ich nicht in Frage kommt, daß dem Bewußtſein, wenn es dem äſthetiſchen Betrachten hingegeben iſt, die Verbindung mit dem ſtofflichen Ich nicht merklich fühlbar wird.

Und ebenſo darf die äußere Wirklichkeit, wie ſie unſerem Verwirklichungsdrange erſcheint, wie ſie ſich unſerem Selbſterhaltungstriebe, unſerem Streben nach Macht, unſerem ſittlichen Wollen fühlbar macht, als ſtoffliche Wirklichkeit bezeichnet werden. Es iſt *die Wirklichkeit* in ihrer ganzen Schwere und Trägheit, in der ganzen Wucht und Zähigkeit ihres Widerſtandes. So darf man daher *auch* ſagen: im äſthetiſchen Verhalten mache ſich uns die ſtoffliche Wirklichkeit nicht fühlbar. Das äſthetiſche Verhalten iſt ſomit nach ſubjektiver wie objektiver Richtung entſtofflicht.

Es wird der Äſthetik der älteren Richtung ſo oft von Vertretern der pſychologiſchen Äſthetik der Vorwurf gemacht, daß ſie, ſtatt *ſich* in pſychologiſchen Begriffen zu bewegen, in allerhand dunklen Bildern und Symbolen ſchwelge. Dieſer Vorwurf iſt ſicherlich nicht *ohne* Berechtigung. Doch darf er nicht übertrieben werden. Und das wird er, wenn vergeſſen wird, daß in der Ausdrucksweiſe der älteren *Äſthetik* eine Fülle wertvoller pſychologiſcher Erfahrungen, nur freilich in abgekürzter, unanalyſierter und ungeordneter Weiſe, enthalten *iſt*. So liegt denn auch, wie ſich uns ſoeben gezeigt hat, dem von der älteren Äſthetik, beſonders von Friedrich Viſcher, ſo häufig gebrauchten Ausdruck „ſtofflich“ ein guter pſychologiſcher Sinn zu Grunde.

Ein paſſender Ausdruck für die Bezeichnung der relativ willenloſen Seite am äſthetiſchen Verhalten iſt auch „beſchaulich“ und „Beſchaulichkeit“. Wenn man von beſchaulicher Stimmung oder von künſtleriſcher Beſchaulichkeit ſpricht, ſo will man damit Fernbleiben aller praktiſchen und moraliſchen Intereſſen, aller aufregenden Verwickelungen mit der gewöhnlichen Wirklichkeit betonen.

Bedingungen für das Eintreten der Willenloſigkeit: 1. Im Naturäſthetiſchen.

11. Von welchen Bedingungen hängt denn nun das Eintreten der zum äſthetiſchen Verhalten erforderlichen Willenloſigkeit ab? Es iſt klar, daß dieſe Frage rückſichtlich der Kunſt anders zu beantworten iſt als auf dem Felde des Naturäſthetiſchen.

Was zunächst das Naturästhetische betrifft, so kommt es hier bedeutend mehr auf Anlage und Übung an als in der Kunst. Denn der Künstler richtet an seinem Werke alles möglichst so ein, daß der Betrachter zu relativ willenlosem Verhalten aufgefordert wird. Gegenüber der Natur ist es weit mehr eigene und freie Sache des Betrachters, sein praktisches Ich zurücktreten zu lassen.

Es gibt Menschen, denen es schwer, wenn nicht fast unmöglich wird, ihr praktisches Ich auch nur kurze Zeit zum Schweigen zu bringen. Ihr Begehren und Wollen ist so zähe mit den übrigen Seiten ihres Ich verquickt, daß sie nur selten von ihm loskommen. Sie empfinden vielleicht auch nicht einmal das Bedürfnis darnach. Schopenhauer hat diese Art Menschen in greller Weise charakterisiert. Andere Menschen wieder sind von Sehnsucht erfüllt, ihres schweren Erdenstoffes ledig zu werden. Und bei vielen gesellt sich zu solcher Sehnsucht auch die Fähigkeit, sich seiner bei jeder irgendwie entgegenkommenden Gelegenheit auch wirklich entledigen zu können. Nicht nur erhabene Sonnenuntergänge und romantische Vollmondbeleuchtungen, sondern auch neblige Novemberstimmungen und trübselig fahle Dämmerungen können sie in künstlerisch beschaulichen Zustand versetzen. Dabei will ich die Frage ganz beiseite lassen, wie dabei Anlage und Übung zusammenwirken. Jedenfalls ist die Übung von starkem Einfluß. So wird, wer sich an der bildenden Kunst Übung in ästhetischer Beschaulichkeit erworben hat, auch der Natur gegenüber hinsichtlich seiner Fähigkeit für ästhetische Stimmungen im Vorteile sein.

Doch auch auf die Natur kommt es an: in vielen Fällen hat sie etwas der ästhetischen Beschaulichkeit in hohem Grade Entgegenkommendes. Auf dem Gornergrat oder auf Sylt, ebenso im Dresdener Großen Garten oder etwa im Tiefurter Park ist es keine Kunst, sein unruhiges, heißes Ich zu vergessen. In anderen Fällen dagegen fordert die Natur selbst zu solcher Haltung wenig oder gar nicht auf. Von trübem Tauwetter mit schmelzenden Schneeresten oder von einem von Wind und Regen gefegten Großstadtplatze mit dem Gewirre der das Dunkel erhellenden Lichter wird man nicht sagen dürfen, daß hier wie in jenen Fällen die Beschaffenheit der Gegenstände für die Allermeisten eine starke Aufforderung zur willenlosen Betrachtung bilde. Wer solchen Anblicken gegenüber künstlerisch gestimmt wird, weiß der Natur ästhetische Reize abzugewinnen, auch wo sie solche nicht dick unterstreicht.

Jenes Entgegenkommen der Natur hängt im allgemeinen davon ab, ob die Formen der Gegenſtände als Formen die Aufmerkſamkeit ſicher und leicht zu feſſeln vermögen. Je mehr die Formen derart ſind, um ſo mehr iſt zu erwarten, daß durch ihren Anblick auch bei ſtumpferen und phantaſieloſeren Menſchen das ſtoffliche Ich zum Schweigen kommt. Die größte Macht in dieſer Richtung kommt nun wieder ohne Zweifel den Formen zu, die in verſchiedener Weiſe den Charakter des Erhabenen, Schönen, Anmutigen und Lieblichen tragen. Sodann pflegt, bei Landſchaften wenigſtens, ein Zuſatz von Romantik bei den Meiſten eine Erleichterung für die Erweckung künſtleriſcher Beſchaulichkeit zu bedeuten. Auch die klare und entſchiedene Gliederung wirkt nach dieſer Richtung hin günſtig. Wo eine Landſchaft mit ihren Baumgruppen, Hügeln und Hütten dem Auge des Beſchauers eine wohlgeordnete Gliederung entgegenbringt, dort wird auch der künſtleriſch weniger Angelegte leicht in jene freie und unbeſchwerte Stimmung gebracht, wie er ſie gegenüber großen Kunſtwerken erfährt.

2. Gegenüber der Kunſt.

12. Weit leichter als die Natur hat es der Künſtler *mit* dem Herſtellen der für die willenloſe Betrachtung günſtigen Bedingungen. Schon das Darbieten der Kunſtwerke als ſolches enthält in ſich das Erzeugen der ſelbſtverſtändlichen Gewißheit, daß wir ein Nichtwirkliches dargeboten bekommen. Dieſe Gewißheit iſt nun ſchon für ſich allein ein überaus günſtiger Boden für das Zuſtandekommen relativ willenloſer Betrachtung. Fühlen wir uns in die Welt des Kunſtſcheines verſetzt, ſo fehlt unſerem praktiſchen Ich jeder Anreiz zum Hervortreten.

Soll unterſucht werden, durch welche beſonderen Mittel die Künſtler das Entſtehen willenloſer Stimmungen im Betrachter erleichtern, ſo müßte auf die beſonderen Verhältniſſe in den verſchiedenen Künſten eingegangen werden. Damit würde ein Weg betreten, der tief in die Äſthetik der einzelnen Künſte hineinführte. Ich will mich daher begnügen zu fragen, was die Künſtler unterlaſſen müſſen, wenn ſie die Zurückdrängung des ſtofflichen Ich beim Betrachter erreichen wollen. Dieſe Frage hat darum einen guten Sinn, weil es in der Kunſt eine Anzahl naheliegender, üblicher, typiſcher Verfahrungsweiſen gibt, durch die das Entſtehen reiner Beſchaulichkeit gehemmt oder vereitelt wird. Dieſe typiſchen Verfehlungen gegen die äſthetiſche Norm der relativen Willenloſigkeit, beſonders ſoweit ſie für unſere Zeit charakteriſtiſch ſind, wollen wir kennen lernen.

Dabei ſei ſogleich das Mißverſtändnis abgewehrt, als ob mit den nun folgenden Sünden wider die künſtleriſche Beſchaulichkeit

durchweg gesagt sein sollte, daß es in jeder Hinsicht ein Fehler und daher einfach verboten und verkehrt sei, so zu verfahren. Vielmehr ist zu erwägen, daß eine Verunreinigung der künstlerischen Stimmung vielleicht aus anderen Gründen geradezu wünschenswert sein könnte. Vielleicht liegt es z. B. im Interesse einer Zeit, daß der Künstler zugleich zum sittlichen Reformator werde. Dann wäre die Verquickung ästhetischer und sittlicher Interessen, so sehr darin eine Sünde wider die rein künstlerischen Forderungen läge, doch von kulturgeschichtlichem Gesichtspunkte aus vielleicht geradezu ein Segen. Es wird also immer bei den Verfehlungen wider die ästhetische Beschaulichkeit zu fragen sein, ob sie nicht unter bestimmten Umständen von anderen, nichtkünstlerischen Gesichtspunkten aus nicht nur entschuldigt werden, sondern sogar erwünscht sein können. Das Schlagwort „l'art pour l'art" birgt die größten Vorurteile in sich. Die Kunst darf als Mittel für andere wesenhafte Kulturinteressen verwendet werden, auch wenn sie dadurch in ihrer Reinheit getrübt wird. Wer dies verbieten will, treibt mit der Kunst Götzendienst.

Gefahren für die ästhetische Beschaulichkeit: 1. Aufforderung zum moralischen Wollen.

13. Eine der häufigsten Gefahren für die ästhetische Beschaulichkeit besteht in dem Anfeuern zu moralischer Stellungnahme gegenüber bestimmten Erscheinungen im öffentlichen Leben, sei es, daß der Leser oder Beschauer (es können ja auch Gemälde u. dgl. in Frage kommen) zu moralischen Affekten oder geradezu zu Entschlüssen und Taten aufgefordert wird. Es kann sich dabei um Strömungen im Familien-, Erziehungs-, Wirtschafts-, Gesellschafts- oder Staatsleben handeln; denn auch was man politische Dichtung nennt, gehört hierher.

Der sittliche Imperativ kann vom Dichter (um nur diesen ins Auge zu fassen) entweder positiv oder negativ ausgesprochen werden. Im ersten Fall treibt der Dichter den Leser unmittelbar auf das Ideal hin. Er fordert etwa sein Volk auf, den einzig würdigen, einzig vollbeglückenden, einzig wahrhaft menschlichen Zustand mit allen Kräften herzustellen; mag es sich um Bekriegung des Landesfeindes, um Abschüttelung der Tyrannei im eigenen Lande, um Kampf des Geistes und der Arbeit gegen Finsterlinge, Ausbeuter oder Volksverführer, um das Streben nach einheitlichem staatlichen Zusammenschluß des ganzen Volkes oder um etwas anderes handeln. Die Kriegs- und Vaterlands-, Freiheits- und Revolutionslyrik gehört größtenteils hierher. Denn gewöhnlich begnügt sie sich nicht mit dem Abschrecken, sondern stellt dem Willen auch nachdrücklich ein erstrebenswertes Ziel hin. Das nun eben ist die zweite Art, wie der Dichter auf den Willen

ſittlich wirken kann. Er kann ſich damit begnügen, einen Zuſtand zu ſchildern, deſſen wir uns ſchämen ſollen, der Abſcheu, Schrecken, Angſt, Gewiſſensnot in uns erzeugen ſoll. Dagegen ſagt der Dichter nicht ausdrücklich, was zu erſtreben ſei, und wie dies geſchehen ſolle. Beſonders moderne Dramatiker lieben es, Schreck und Aufrüttelung durch Schilderung verworfener Zuſtände der gegenwärtigen Geſellſchaft zu erzeugen. Sodoms Ende und die Schmetterlingsſchlacht von Sudermann z. B. ſind geeignet, neben den künſtleriſchen Wirkungen (und ich ſchlage ſie keineswegs gering an) auch zu heftiger ſittlicher Gegnerſchaft aufzurufen. Und ſo weit Ibſens Geſpenſter, Tolſtois Macht der Finſternis, Hauptmanns Weber von aller „Tendenz“ entfernt ſind, und ſo ſehr in dieſe Stücke auch das ſittlich Aufregende in ſachlicher und organiſcher Weiſe hineingearbeitet iſt, ſo geht doch auch von dieſen Stücken ein ſtarker Antrieb zu ſittlichem Parteiergreifen aus. Aus der erzählenden Dichtung ſei etwa auf Kjellands „Schnee“ und „Gift“ hingewieſen.

Guyau geht in ſeiner Vorliebe für Leben, Kraft, Tätigkeit *auf* äſthetiſchem Gebiete ſo weit, daß er behauptet, die Verſe des Tyrtäus, Körners, Uhlands würden in ihren äſthetiſchen Vorzügen am *beſten* von den Kriegern gewürdigt, die ſich durch ſie in den Kampf getrieben fühlten. Er rechnet es zum Weſen der Kunſt, daß *sie* zum Handeln antreibe.[1]) Gemäß unſeren Betrachtungen liegt in ſolcher Behauptung das äußerſte Gegenteil des Richtigen. Nur ſoviel wird man einräumen dürfen, daß es Fälle gibt, in denen ſich die Störung, die der künſtleriſche Eindruck infolge von Zumiſchung ſittlicher Einwirkungen erfährt, auch für den auf rein künſtleriſche Stimmungen Ausgehenden nur wenig fühlbar macht. Dieſer günſtige Sachverhalt findet dort ſtatt, wo die ſittliche Aufforderung nicht in kahler, *verſtandesmäßiger*, lehrhafter Form, nicht alſo als „Tendenz“ auftritt, ſondern als ungeſuchtes, ſachliches Ergebnis der unbefangenen, *natürlichen* künſtleriſchen Darſtellung vorhanden iſt. So iſt es in den ſoeben angeführten Beiſpielen aus Ibſen, Tolſtoi und Hauptmann. Auch der zweite Teil von Björnſons Über die Kraft gehört hierher. Gegen dieſes Drama ſind manche ſchwere Vorwürfe berechtigt; doch tritt das Antreibende, ja gefährlich Aufreizende, was dieſes Stück hat, nicht in der Form der Tendenz auf. Macht ſich die ſittliche Aufforderung dagegen wie eine förmliche Anſprache an den Zuhörer geltend, *fällt*

[1]) Guyau, Les problèmes de l'esthétique, S. 30 f.

der Dichter mit ihr aus dem naturgemäßen künſtleriſchen Zuſammenhang, drängt ſie ſich proſaiſch und begrifflich, volksredneriſch oder predigtartig auf, ſo liegt „Tendenz“ vor, und der damit verknüpfte üble künſtleriſche Eindruck bleibt trotz allem vielleicht vorhandenen löblichen und nützlichen ſittlichen Zweck beſtehen. „Tendenz“ iſt in allen Fällen eine künſtleriſche Sünde, die auch durch ein heilſames ſittliches Streben des Dichters nicht ausgeglichen wird. Tendenzdramen in dieſem Sinne ſind in unſeren Tagen Otto Ernſts Flachsmann als Erzieher und Jugend von heute, Sudermanns Sturmgeſelle Sokrates, aus älterer Zeit etwa Gutzkows Pugatſchew und Uriel Acoſta.

In dieſen Zuſammenhang gehört auch die Satire auf geſellſchaftliche, ſtaatliche Zuſtände oder auch auf die Willensrichtungen und Handlungen einzelner Perſonen. Denn es liegt im Weſen der Satire, daß neben dem künſtleriſchen Eindruck auch Abſcheu, Haß, Verachtung gegen die verſpottete und gegeißelte Erſcheinung entſteht. Beſonders das Beiſpiel der Satire kann deutlich machen, wie unter Umſtänden die Trübung des äſthetiſchen Eindrucks durch ſittliche Affekte zu einer hochberechtigten dichteriſchen Gattung, die nur eben nicht von rein künſtleriſcher Wirkung iſt, hinführen kann. Die Satire unterliegt vermöge der von vornherein beſtehenden Verbindung ſittlich bloßſtellender oder brandmarkender und künſtleriſcher Elemente beſonderen äſthetiſchen Maßſtäben.

2. Erbauende Wirkung.

Nebenbei mag hier auch der andächtig ſtimmenden, erbauenden Dichtung gedacht werden. Das Hinarbeiten des Dichters auf das Erwecken frommer Gefühle iſt ebenſo wie das ſittliche Einwirken in Dichtungen zu beurteilen. Auch hier gibt es Fälle, in denen die religiöſe Erweckung ſich organiſch und natürlich aus der dichteriſchen Geſtaltung ergibt. Ich erwähne etwa die geiſtlichen Lieder des Novalis; auch manches von Luther und Paul Gerhard gehört hierher. In anderen Fällen — und ſie ſind die zahlreicheren in den Kirchenliedern — findet etwas der „Tendenz“ Entſprechendes ſtatt: der Leſer wird in verſtandesmäßiger, ausdrücklicher, proſaiſcher Weiſe zu frommen Vorſtellungen und Gefühlen aufgefordert.

3. Geſchlechtliche Erregungen.

14. Faſſen wir das Gebiet der Reizungen zum Selbſtſüchtigen, Böſen, Unedlen, Gemeinen ins Auge, ſo liegt es in der Natur der Sache, daß uns die Kunſt nicht gerade häufig zu Habſucht, Herrſchſucht, Ehrgeiz oder gar zu Betrug und anderen Verbrechen auffordern wird. Dagegen geſchieht es überaus oft, daß die Kunſt mit der Abſicht an uns herantritt, uns geſchlechtlich zu erregen, Wolluſtempfin-

dungen oder Wünſche nach ſolchen zu erwecken. Zu den unzähligen Beweiſen für die erſchreckende Herrſchaft der Wolluſt über die Menſchen gehört auch der, daß ungeheuer Viele, die mit dem Anſpruch auftreten, als Künſtler zu gelten, und in nicht ſeltenen Fällen auch echte Künſtler in ihren Werken zu dem Mittel der Erregung von Wolluſt und von Wünſchen nach Wolluſt greifen.

Verſucht man ſich pſychologiſch zurecht zu legen, durch welche Vorgänge im Betrachter der künſtleriſche Genuß nach der Seite der Geſchlechtsempfindungen geſtört wird, ſo ſtößt man auf ein dreifaches Sowohl-Alsauch.

Wolluſtempfindungen und Wolluſtwünſche.

Erſtlich tritt eine ſolche Störung nicht nur dann ein, wenn in dem Betrachter wirkliche Wolluſtempfindungen entſtehen, ſondern auch dann, wenn mehr nur das Begehren nach ſolchen in ihm erweckt wird. Je nachdem der Leſer geartet und zufällig geſtimmt iſt, können in ihm etwa durch Heinſes Ardinghello oder durch die bekannte zweite Satire des Horaz wirkliche Wolluſtempfindungen oder mehr die Gier nach ſolchen erregt werden. In beiden Fällen iſt die künſtleriſche Stimmung vernichtet. Natürlich ſoll durch dieſe Unterſcheidung keine Scheidewand zwiſchen den wollüſtigen Empfindungen und den wollüſtigen Begierden errichtet werden.

Das Merken der geſchlechtlichen Abſicht des Künſtlers.

Zweitens iſt zu beachten, daß nicht nur durch das wirkliche Entſtehen von Wolluſtempfindungen und Wolluſtwünſchen, ſondern auch ſchon dann das künſtleriſche Genießen zerſtört wird, wenn wir die Abſicht des Künſtlers merken, in uns dergleichen hervorzurufen. Es braucht in dem Betrachter gar nicht bis zu wirklichen geſchlechtlichen Empfindungen und Wünſchen zu kommen: zum Untergraben des künſtleriſchen Eindrucks genügt es, daß der Betrachter merkt, der Künſtler ziele und arbeite auf Erregung der Geſchlechtlichkeit los. Wird in dem Betrachter die Vorſtellung erweckt, daß der Künſtler *ihn* gierig machen, ihn gemein ſtimmen wolle, ſo iſt es mit dem rein äſthetiſchen Genuß ſelbſt in dem Fall vorüber, daß der Betrachter dieſer Abſicht des Künſtlers nicht entſpricht. Vielleicht wendet ſich der Betrachter in dieſem Falle mit Ekel, Abſcheu, Entrüſtung, vielleicht mit kühler, verächtlicher Gleichgültigkeit von dem Künſtler ab. Jedenfalls genügt die Vorſtellung, daß der Künſtler verſucht habe, ihn durch ſinnliche Gier auf die Wirklichkeit loszuhetzen, um aus der rein äſthetiſchen Haltung herauszufallen. Ein ſolcher Verſuch wird als Angriff auf die zum äſthetiſchen Betrachten gehörige Willenloſigkeit gefühlt und daher von dem nach äſthetiſcher Stimmung

Trachtenden mit Ärger, Zorn, Abscheu, Verachtung, kurz mit willensmäßiger Abwehr beantwortet. Von den Besuchern der Unzuchtsdramen im Berliner Residenztheater befinden sich nicht nur die gierig und schmunzelnd Zuhörenden, sondern auch die entrüstet sich Auflehnenden, ja auch die den Dichter kühl Ablehnenden in einem Gegenteil von ästhetischer Stimmung.

Dieser soeben mit Rücksicht auf die Geschlechtsempfindungen hervorgehobene Gesichtspunkt ist von allgemeiner Gültigkeit. Mag es sich um moralische Anfeuerung, politische Aufreizung oder irgend eine andere Art von Störung der Willenlosigkeit handeln: überall genügt im ästhetischen Betrachter schon das (wenn auch nur dunkel gefühlsmäßige) Bewußtsein von der Absicht des Künstlers, ihn aus seiner willenlosen Stimmung herauszureißen und mit der gewöhnlichen Wirklichkeit zu verstricken, um aus der ästhetischen Stimmung vertrieben zu werden.

Der Eindruck genügt.

Und noch ein Drittes ist zu bedenken. Es ist nicht nötig, daß der Künstler tatsächlich in seinem Bewußtsein die Absicht gehabt habe, den Betrachter geschlechtsgierig zu stimmen. Es genügt zur Zerstörung der ästhetischen Stimmung schon dies, daß das Kunstwerk den Eindruck macht, der Künstler sei von solcher Absicht bestimmt gewesen. Es ist möglich, daß ein Künstler so naiv und selbstverständlich in Geschlechtsgier und deren gewissenloser Befriedigung lebt, daß er ohne alle besondere und ausdrückliche Absicht seine Gierigkeit in seine Werke hineinbildet. Es ist aber auch möglich, daß sich ein edler Künstler vergriffen und seine künstlerischen Mittel falsch beurteilt hat. Über solche Fragen hat der Betrachter während des Betrachtens nicht zu entscheiden. Auch wäre es für ihn in sehr vielen, ja in den meisten Fällen eine unausführbare Aufgabe, über die tatsächliche Absicht oder Nichtabsicht des Künstlers eine Entscheidung zu fällen. Wie in allen anderen Hinsichten, so ist auch hier für das ästhetische Verhalten lediglich der Eindruck maßgebend. Aus Ovids Ars amatoria, aus Boccaccios Decamerone ist sehr vieles, aus Wieland, aus Heine ist manches derart, daß wir den Eindruck einer uns ins Sinnlich-Gemeine herabziehenden Absicht des Dichters empfangen. Dieser Eindruck ist entscheidend: jene niedrige Absicht des Dichters ist auf Grund dieses Eindrucks für uns vorhanden. — Auch dieser Gesichtspunkt ist nicht bloß auf die Wirkung der von einer Dichtung ausgehenden Wollustempfindungen beschränkt, sondern von allgemeiner Gültigkeit.

So dürfen wir alſo ſagen: ein Kunſtwerk ſchädigt nach geſchlechtlicher Seite hin den Kunſtgenuß erſtlich ſowohl durch Erzeugung von Wolluſtempfindungen, als auch von Wolluſtwünſchen, zweitens ſowohl durch das wirkliche Entſtehenlaſſen ſolcher Regungen als auch ſchon durch das Merkenlaſſen einer dahingehenden Abſicht, und drittens ſowohl unter Vorausſetzung des tatſächlichen Vorhandenſeins einer ſolchen Abſicht, als auch ſchon bei dem bloßen Eindruck einer ſolchen.

15. Auf ein ebenſo intereſſantes wie weitſchichtiges Gebiet würden wir geführt, wenn ich auf die Frage eingehen wollte, durch welche Mittel die Künſtler, beſonders die Dichter den ſtofflichen Wirkungen, die bei der Hereinziehung des Geſchlechtlichen in die Darſtellung entſtehen können, entgegenzuwirken im ſtande ſind. Dieſe Frage gehört an andere, ſpätere Stellen der Äſthetik. Hier ſei nur auf einige hauptſächliche Gegengewichte gegen die Gefahr ſtofflicher Erregung durch Geſchlechtliches in den künſtleriſchen Darbietungen hingewieſen.

Gegengewichte gegen die ſtoffliche Wirkung geſchlechtlicher Darſtellungen.

Ein beſonders ſtarkes Gegengewicht beſteht darin, daß ſolchen Darſtellungen ein hochgeſtimmter, weltanſchauungstiefer, dithyrambiſch myſtiſcher, großzügig bacchantiſcher Untergrund gegeben wird. In ſolchem Falle kann dem Geſchlechtlichen die ſtoffliche Wirkung entweder gänzlich genommen oder ſie kann doch vermindert werden. Aus älterer Zeit kann Heinſes Ardinghello, aus der Gegenwart vor allem d'Annunzio als Beiſpiel angeführt werden. Auch vieles aus Schillers Laura-Gedichten, überhaupt aus ſeiner Anthologie fällt unter dieſen Geſichtspunkt. Richard Dehmels Gedichte weiſen in geſchlechtlicher Hinſicht viele böſe Flecken auf; daneben aber gibt es bei ihm einige Liebestrunkenheitsgedichte, in denen durch die Myſtik und Erhabenheit des Rauſches die ſtoffliche Wirkung der geſchlechtlichen Wagniſſe wenigſtens gemildert wird.

Ein anderes Gegengewicht beſteht in der frohen, anmutigen, ſpielenden, ſcherzenden Naivität des Sinnlichen. Wo Geſchlechtliches mit ſolchem Grundton behandelt wird, dort können wir uns bis zu gewiſſem Grade wenigſtens unter die Schwelle von Gut und Böſe verſetzt fühlen. Geſchlechtliche Vorgänge, die in anderer Darſtellung vielleicht unerträglich ſein würden, können, mit überlegen freier und ſinnenfroher Heiterkeit erzählt, wenigſtens einen guten Teil ihrer grob ſtofflichen Wirkung verlieren. Dieſer Geſichtspunkt kommt Boccaccios Decamerone, der fünften Römiſchen Elegie von Goethe, ebenſo den Balladen Goethes von der Müllerin und vielem anderen bei Goethe

zu gute. Auch an das Gedicht Walters „Unter der Linden“ kann gedacht werden. Von wie erſchreckend ſtofflicher Wirkung dagegen ſind gewiſſe Gedichte Bürgers (etwa die Hiſtoria von der Prinzeſſin Europa oder Frau Schnips)! Hier iſt eben das Gegenteil von beflügelter anmutiger Sinnlichkeit zu finden.

Ebenſo ließe ſich zeigen, daß ungeheure, elementare, urgeſunde Naturkraft (man denke an Rabelais), ſodann Humor in großem Stile, ſei er toll übermütig (wie bei Ariſtophanes) oder mehr aus Leichtſinn, Hohn und Grimm gemiſcht (wie etwa in Byrons Don Juan oder in Heines letzten Gedichten), aber auch unter Umſtänden nnd in gewiſſem Grade ſchon burleske Komik (man vergegenwärtige ſich Offenbach), endlich auch erhabene unerbittliche Wahrhaftigkeit (hier ſteht mir vor allem Zola vor Augen) bedeutungsvolle Gegengewichte gegen die ſtoffliche Wirkung geſchlechtlicher Darſtellungen bilden können. Natürlich können ſich verſchiedene Gegengewichte auch zu gemeinſamer Wirkung vereinigen. So wirken in manchen Jugendwerken Goethes, ſo beſonders in Hanswurſts Hochzeit, urgeſunde Naturkraft, freier Humor und burleske Komik zuſammen, um den Sauereien ihre grobe Anſtößigkeit zu nehmen.

Wie ſich das äſthetiſche Gefühl zum Geſchlechtsleben verhält.

16. Hier ſei der bei zahlreichen modernen Schriftſtellern ſich findenden Bemühungen gedacht, die künſtleriſchen Gefühle auf geſchlechtliche Regungen zurückzuführen, die Kunſt aus dem Geſchlechtsleben herzuleiten. Naumann will in ſeiner „phyſiologiſchen Äſthetik“ den Beweis führen, daß „die älteſte und mächtigſte Wurzel des künſtleriſchen Schaffens das Geſchlechtsleben iſt“.[1]) Er folgt hierin Anregungen, die von Nietzſche herſtammen (vgl. S. 506). Paul Möbius geht nachdrücklich und ausführlich auf die enge Abhängigkeit der Schönheit von der „Sexualität“ ein.[2]) Auch Deſſoir glaubt, daß im äſthetiſchen Betrachten geſchlechtliche Gefühle wirken.[3]) Sodann iſt Guyau zu nennen: die Geſchlechtsliebe iſt mehr oder weniger im Kerne aller äſthetiſchen Grundgefühle gegenwärtig.[4])

Nach welchen Richtungen, in welchem Grade und ob überhaupt

---

[1]) Gustav Naumann, Geſchlecht und Kunſt, S. 3, 119 f., 188. Mir kommt es vor, daß dieſer „freie Zweifler“ (S. 193), als er ſein Buch verfaßte und die Beweiſe für den geſchlechtlichen Urſprung der Kunſt zuſammenhäufte, mit ſeinem Intellekte nur allzuſehr unter dem trüben Drucke geſchlechtlichen Wahnes ſtand.

[2]) Paul Möbius, Über Kunſt und Künſtler. Leipzig 1901. S. 44 ff., 120 ff.

[3]) Max Deſſoir, a. a. O., Archiv für ſyſtematiſche Philoſophie, Bd. 5, S. 73.

[4]) Guyau, a. a. O., S. 22 f.

das künſtleriſche Schaffen von geſchlechtlichen Empfindungen und Regungen abhängt, kann in dieſem erſten Bande der Äſthetik nicht erörtert werden. Wohl aber darf von dem äſthetiſchen Betrachten und Genießen nach allem Vorausgegangenen behauptet werden, daß es eine Bewußtſeinshaltung bedeutet, die zu der geſchlechtlichen Erregung das ſchroffe Gegenteil bildet. Es gibt wohl keinen ſo ſchlimmen und tödlichen Feind der künſtleriſchen Beſchaulichkeit wie die Gier der Wolluſt.

Die Gewißheit der Geſchlechtlichkeit.

Damit iſt aber nicht geſagt, daß überhaupt nichts Geſchlechtliches in der äſthetiſchen Bewußtſeinshaltung vorkommen dürfe. Wo in der Kunſt geſchlechtliche Vorgänge dargeſtellt und überhaupt Liebesgefühle zum Ausdruck gebracht werden, dort muß im Betrachter, wenn es zur äſthetiſchen Einfühlung kommen ſoll, die gefühlsmäßige Gewißheit, ein geſchlechtliches Weſen zu ſein, zum Untergrund des Bewußtſeins gehören. Erſt durch dieſe gefühlsmäßige Gewißheit der Fähigkeit geſchlechtlichen Empfindens werden ſelbſt die Liebesergüſſe idealer Art uns menſchlich verſtändlich. Ohne dieſe ſinnliche Färbung unſeres Lebensgefühles wären wir nicht in der Lage, die inneren Vorgänge in Werthers Leiden oder den Wahlverwandtſchaften, ja nicht einmal im Taſſo menſchlich zu verſtehen; ſie würden uns leer und fremdartig bleiben. Dieſe gefühlsmäßige Gewißheit der Geſchlechtlichkeit iſt aber weit entfernt von wirklichen Empfindungen und Begierden der Wolluſt. Es iſt mit ihr nur eine Gewißheit der Fähigkeit oder Möglichkeit gemeint;[1]) alſo ein ſich im Unbeſtimmten und Unausdrücklichen haltendes Gefühl, ein ruhiger Stimmungshintergrund, dem nicht die Spur von Wolluſtempfindung, von Aufregung und Gier anhaftet.

Indem ich dieſe Geſchlechtlichkeitsgewißheit als eine in gewiſſen Lagen hervortretende Seite unſeres Lebensgefühls anſehe, ſo iſt damit ſchon geſagt, daß ſie in jenes Grenzgebiet fällt, wo Selbſtgefühl und Leiblichkeitsempfindung dunkel zuſammengehen. So macht ſich denn jene gefühlsmäßige Gewißheit der Fähigkeit zum geſchlechtlichen Empfinden ohne Zweifel auch als eine eigentümliche warmlebendige Stimmung unſeres Leibesgefühls bemerkbar. Schon an früherer Stelle (S. 224) war von dem Mitklingen unſeres Lebens- und Leibesgefühles bei der Einfühlung die Rede.

[1]) Wieder alſo liegt hier eine Stelle im ſeeliſchen Leben vor, wo wir auf den ſchon ſo oft aufgefundenen Typus der Bewußtſeinshaltung ſtoßen, den ich als Gewißheit der Möglichkeit bezeichne.

Förderndes Einfluß des Geſchlechtlichen.

Eine andere Frage wieder iſt es, ob das äſthetiſche Betrachten und Genießen in ſeiner Entſtehung und Entwicklung vom Geſchlechtsleben abhängt, etwa von hier aus gefördert oder vielleicht geſchädigt wird. Das iſt nicht mehr eine Frage, die die tatſächliche Beſchaffenheit und Zuſammenſetzung des äſthetiſchen Betrachtens betrifft. Es handelt ſich hier vielmehr um die außer ihm liegenden Bedingungen, die auf ſeine Entſtehung und Entwicklung Einfluß ausüben.

Da ſcheint es mir nun nicht zweifelhaft zu ſein, daß durch das Erwachen der Geſchlechtlichkeit im Jüngling oder Mädchen eine Belebung und Erwärmung des künſtleriſchen Empfindens herbeigeführt wird. Hand in Hand mit der erſten Jugendliebe, etwa im ſechzehnten oder ſiebzehnten Jahr, pflegt auch der Sinn für Anmut und Schönheit der Landſchaft, für den Zauber der Dichtung, Malerei, Muſik eine derartige Verfeinerung und Verſtärkung zu erfahren, daß hiergegen alles frühere Erleben und Genießen gänzlich verſchwindet. Doch wenn auch dieſer belebende und weckende Einfluß zuzugeben iſt, ſo iſt hiermit auch nicht im entfernteſten bewieſen, oder auch nur nahegelegt, daß das äſthetiſche Verhalten ſeine Urſachen ganz oder auch nur teilweiſe im geſchlechtlichen Leben habe. Dieſes ungeheuren Abſprunges von Einfluß zu Urſache hin, dieſer plumpen Verwechſelung von fördernder Bedingung und erzeugender Kraft machen ſich die radikalen Verfechter der geſchlechtlichen Herkunft des Künſtleriſchen ſchuldig. Wäre das geſchlechtliche Leben der einzige oder auch nur hauptſächlichſte Nährboden des Künſtleriſchen, ſo müßte der künſtleriſche Sinn im höheren Alter, wo der Geſchlechtstrieb erliſcht, mindeſtens ſtark zurückgehen. Die Erfahrung dagegen zeigt, daß häufig bis in das hohe Greiſenalter hinein das künſtleriſche Verſtehen und Fühlen ungeſchwächt erhalten bleibt. In den gegenwärtig üblichen Übertreibungen des Zuſammenhanges von Kunſt und Geſchlechtstrieb kann ich nur eine von den vielen ekelhaften Äußerungen des heutigen Tages in Blüte ſtehenden Bemühens erblicken, das Menſchliche um jeden Preis, und gehe es noch ſo ſehr auf Koſten von Beſonnenheit und Logik, in den groben Dunſt des Tieriſchen herabzuziehen.

4. Ekel und Grauſen.

17. Zu der moraliſchen, politiſchen und religiöſen Einwirkung auf den Willen und zu der Erregung des geſchlechtlichen Begehrens kommt als eine weitere typiſche Gefahr für den Künſtler, insbeſondere den Dichter, die Erregung von Ekel und Grauſen. Wo mit dem

Ekel und Grauſen eine fühlbare Bewegung der Abwehr, des Wegſtoßens, des Fliehens verbunden iſt, dort iſt mit der geforderten relativen Willenloſigkeit gebrochen. Dieſe Abwehr- oder Fluchtbewegung tritt für den Ekel eher ein als für das Grauſen. Sobald es zu einer wirklichen, wenn auch nur geringen Organempfindung des Ekels kommt, ſtreben wir lebhaft von der entſprechenden Wirklichkeit weg. Die Organempfindung des Grauſens dagegen kann in gewiſſen leichteren Graden vorhanden ſein, ohne daß wir an der entſprechenden Wirklichkeit mit unſerem Weg- oder Zuſtreben teilzunehmen brauchten. Mit anderen Worten: das Grauſen, auch wo es ſich leiblich fühlbar macht, paßt ſich der äſthetiſchen Stimmung leichter an als der Ekel. Das Grauſen übrigens kann auch als Luſt empfunden werden. Dieſe raffiniert luſtvolle Organempfindung ſtört gleichfalls den äſthetiſchen Genuß, ſobald ſie mit Wunſch und Gier nach der erregenden Wirklichkeit verknüpft iſt.

Wenn ich Ekel und Grauſen hier zuſammennehme, ſo geſchieht dies, weil ſie häufig miteinander verbunden vorkommen und leicht ineinander übergehen. Eine Fundgrube für Ekelempfindungen iſt Zolas La Terre. Was hier alles im Beſchreiben von Freſſen, Saufen, von Verrichtungen menſchlicher Notdurft, von Entbindungen, von Unzucht jeder Art geboten wird, erweckt haufenweiſe Ekelempfindungen. Oft geſellen ſich Empfindungen des Grauſens dazu; wenn z. B. von dem tieriſch blödſinnigen Hilarion erzählt wird, daß er ſeine faſt neunzigjährige Großmutter habe notzüchtigen wollen. Oder wenn in L'Aſſommoir geſchildert wird, wie Coupeau zu einem ſtinkenden, ſchmutzigen, ſtumpfſinnigen, ſchnapsgierigen, von Schnaps in Fleiſch und Knochen verbrannten Tier herabſinkt und in Säuferwahnſinn endet, und wie Gervaiſe, ſeine Frau, wie ein Hund im Unrat verreckt, ſo werden hier meiſtenteils Ekel und Grauſen zuſammen erregt. Wenn dagegen im Germinal das Schickſal der im Bergwerk verſchütteten Arbeiter geſchildert wird, ſo entſteht bei weitem überwiegend die Empfindung des Grauſens. In der deutſchen Litteratur iſt der Hofmeiſter von Reinhold Lenz ganz beſonders reich an Ekelerregungen. Der Hofmeiſter kaſtriert ſich und heiratet dann doch.

Gegengewichte gegen die ſtoffliche Wirkung ekel- und grauſen-

Auch hier erhebt ſich die Frage: worin liegen bei der Darſtellung ekel- und grauſenerregender Erſcheinungen die Gegengewichte, durch die die Gefahr ſtofflicher Erregungen vermieden oder doch verringert wird? Auf dieſe Frage wird ähnlich wie auf die entſprechende Frage bei den Geſchlechtsempfindungen zu antworten ſein. Auch

hier würde man darauf kommen, daß die Kraft, Ekel- und Grausen- erregendes zu entstofflichen und so ästhetisch zu verdauen, je nach Charakter, Geist und Stil der Darstellung von sehr verschiedener Stärke ist. In überaus lehrreicher und zum größten Teil mir aus dem Herzen gesprochener Weise hat hierüber Friedrich Vischer in dem Aufsatze „Über Cynismus und sein bedingtes Recht" gehandelt.[1])

erregender Darstellungen.

Natürlich gibt es noch viele andere Arten von Störung der relativen Willenlosigkeit. So können z. B. schmerzhaft heftige oder auch verwirrende und betäubende Einwirkungen auf die Sinne den künstlerischen Zustand aufheben. Denn durch solche Einwirkung entsteht unmittelbar ein Wegstreben von der entsprechenden Wirklichkeit. Eine übermächtig laute Musik stört den ästhetischen Eindruck. Das unerträgliche Geschrei von Papageien ließ mich kürzlich ihre Schönheit vergessen und trieb mich aus dem Papageienhaus hinaus. Das Ballett „Die Perle von Iberien", das ich neulich im Burgtheater sah, verwirrte und blendete mein Auge durch all den tausendfältigen, rasend wechselnden Gestalten-, Farben- und Lichterreichtum derart, daß mir schon aus diesem Grunde der künstlerische Genuß verleidet wurde.

5. Andere Störungen der Willenlosigkeit.

Schon im siebzehnten Kapitel des zweiten Abschnittes (S. 346 f.) war die Frage aufgeworfen worden, unter welchen Bedingungen das sinnlich Angenehme und Unangenehme mit dem ästhetischen Verhalten verträglich bleibt. Diese Frage ist jetzt beantwortet. Sobald das sinnlich Angenehme und Unangenehme die Willenlosigkeit aufhebt, sei es durch geschlechtliche Reizungen oder durch Ekel- und Grausigkeitserregungen oder durch Übermaß, so hat es aufgehört, mit der ästhetischen Bewußtseinshaltung verträglich zu sein.

18. Mit der Willenlosigkeit ist auch die Mühelosigkeit des ästhetischen Verhaltens gegeben, natürlich auch nur in relativem Sinne. Dem ästhetischen Verhalten ist die Mühe und Anstrengung fremd, wie sie das Arbeiten in der Wirklichkeit kennzeichnet. Die bitter ernsthaften Widerstände des Wirklichen sind für das ästhetische Betrachten und Genießen nicht vorhanden. In diesem Sinne darf man von seiner Mühelosigkeit sprechen.

Mühelosigkeit des ästhetischen Verhaltens.

Weit übertrieben dagegen wäre es, ihm völlige Mühelosigkeit zuschreiben zu wollen. Mit Recht wurde schon so oft, in letzter Zeit

[1]) Friedrich Vischer, Mode und Cynismus. Stuttgart 1879. S. 47—108.

noch von Schmarſow,[1]) hervorgehoben, daß aller Kunſtgenuß auf eigener Tätigkeit beruht. Blicken wir auf die Analyſe, die ich vom äſthetiſchen Verhalten gegeben habe, zurück, ſo kann nicht zweifelhaft ſein, daß an dem äſthetiſchen Verhalten, inſofern es Vorſtellen, Fühlen, Einfühlen iſt, und insbeſondere inſofern es ſich dem Menſchlich-Bedeutungsvollen zuwendet, überall das auffaſſende Selbſtbewußtſein, die verſtehenwollende Aufmerkſamkeit beteiligt iſt. Iſt ſchon hiermit Tätigkeit als Vorausſetzung alles äſthetiſchen Verhaltens erwieſen, ſo iſt dann weiter noch an die mannigfaltigen Strebungen zu denken, die den äſthetiſchen Gefühlen der Teilnahme innewohnen. Aber auch an manchen zuſtändlichen Gefühlen, z. B. an Erhebung, Erlöſung, wird die Tätigkeit des Strebens deutlich fühlbar. Einen beſonderen Grad erreicht dieſes Tätigkeitsgefühl dann, wenn ſich das Schöpfen aus eigener Kraft mit dem deutlichen Gefühl von Kraftaufwand und Mühe äußert. Je tiefer ein Kunſtwerk angelegt iſt, um ſo mehr wird im allgemeinen das Betrachten und Genießen dieſen Charakter annehmen.

So unrichtig es hiernach wäre, dem äſthetiſchen Betrachten und Genießen das In-Anſpruch-Nehmende einer Leiſtung, das Kraftfordernde, zur Bewältigung Aufrufende abzuſprechen, ſo iſt doch die Mühe des äſthetiſchen Verhaltens nicht die Mühe des Arbeitens und Widerſtandbeſiegens im Kampfe des Lebens, im ſelbſtſüchtigen oder ſittlichen Wollen. Im Vergleiche hierzu iſt das äſthetiſche Verhalten mühelos.

Dieſe relative Mühelosigkeit wird, ſoweit die Kunſt in Frage kommt, noch durch einen Umſtand erhöht. Wir haben das Gefühl des Entgegenkommens von Seite des Künſtlers. Wir fühlen, daß, indem wir uns bemühen, in Sinn und Zuſammenhang des Kunſtwerks einzudringen, uns das Kunſtwerk die Mühe erleichtert. Schon die Anſchaulichkeit, Gliederung, Vereinfachung im Kunſtwerk, das Hervortreten des Bedeutſamen, die Verdichtung der Stimmungen — dies alles wird als unabläſſige Begünſtigung des Gelingens unſeres äſthetiſchen Strebens gefühlt. Vor allem dieſes Gefühl, daß der Künſtler helfend, erleichternd, ebnend Hand in Hand mit unſerem Verſtehen, Betrachten und Genießen geht, läßt uns die Mühelosigkeit des äſthetiſchen Verhaltens empfinden. Zugleich muß man erwägen, daß das gewöhnliche Leben mit ſeinen Aufgaben und Nöten beſtändig dafür

[1]) August Schmarsow, Unſer Verhältnis zu den bildenden Künſten. Leipzig 1903. S. 17 ff. Auch Hausegger weiſt auf das Selbſttätige im äſthetiſchen Betrachten mit Nachdruck hin (Das Jenſeits des Künſtlers, S. 216 ff.).

sorgt, daß wir im Kontraste zu ihm das dem Betrachter entgegenkommende Verhalten des Künstlers um so mehr spüren. Übrigens ein gewisses Entgegenkommen können wir doch auch von Seite der Natur spüren. Besonders wo uns die Natur hohe Grade von Lieblichkeit, Schönheit, Erhabenheit zeigt, leihen wir, unwillkürlich beseelend, der Natur etwas von entgegenkommender, uns freundlich und hold gesinnter Haltung.

Natürlich hat die ästhetische Mühelosigkeit sehr verschiedene Grade. Das Anmutige erfordert nicht so viel Kraftaufwand wie das Erhabene, das naiv Komische nicht so viel wie der Humor, das Ästhetische, das allen Gedanken ferner liegt, nicht so viel wie gedankentiefe Kunstwerke. Auch optimistische Kunstwerke legen uns im allgemeinen nicht so viel Mühe auf wie pessimistische. Dem Harten und Furchtbaren in der Welt ins Gesicht zu schauen ist schwerer als sich an dem Guten in der Welt zu erfreuen. Schiller ist für den Leser müheloser als Shakespeare, Grillparzer müheloser als Hebbel, Heyse müheloser als Konrad Ferdinand Meyer, Freytag müheloser als Ibsen oder Björnson, Raffael ist müheloser für den Betrachter als Rembrandt, Adolf Hildebrand als Klinger.

Eine Probe gleichsam auf das Gesagte stellt sich her, wenn wir den Fall setzen, daß wir durch ein Kunstwerk in den Zustand nichtgelingenden Suchens, eines fruchtlosen Bemühens, zum Verständnis zu gelangen, versetzt werden. Wir haben den Faden verloren und können ihn nicht wiederfinden. Wir stehen vor Rätseln und fühlen uns ihnen nicht gewachsen. In solchen Fällen stehen wir einer Aufgabe gegenüber, bei deren Lösung uns der Künstler im Stiche läßt. Da stellt sich ein Streben, Ringen, ein Sichabmühen und unruhvolles Sichquälen ein, ähnlich wie es in den Arbeiten und Nöten des Tages vorkommt. Wir fühlen uns, trotzdem es sich um ein Kunstwerk handelt, doch wie einer vollen Wirklichkeit gegenüber, die uns harten Widerstand entgegenstellt, und die es zu bewältigen gilt. Und so ist es, wie jedermann aus eigener Erfahrung weiß, mit der ästhetischen Stimmung vorbei.

Dreizehntes Kapitel.

Stofflosigkeit im ästhetischen Verhalten.

Stofflichkeit des künstlerischen Sehens.

1. Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls findet im ästhetischen Verhalten nicht nur nach der Richtung des Begehrens und Wollens, sondern auch hinsichtlich der sinnlichen Wahrnehmung statt. Vor allem kommt die Gesichtswahrnehmung in Betracht. Was die Kunst betrifft, so werden daher durch die folgenden Darlegungen vor allem die bildenden Künste getroffen.

Wir haben im vorletzten Kapitel gesehen (S. 492 f.), daß sich mit dem Wahrnehmen von Farben und Formen der Schein verknüpft, als ob wir damit zugleich des tragenden, ausfüllenden Stoffes inne würden. Auch habe ich dort zu zeigen versucht, wie dies psychologisch zu verstehen sei. Dieses Anhängsel von Stofflichkeitseindruck, so fügte ich schon dort hinzu, fällt im ästhetischen Verhalten weg.

Im künstlerischen Sehen schwindet diese Zugabe, dieser anhängende Schein, diese gefühlsmäßige Nebenvorstellung von tragender, ausfüllender Stofflichkeit. Das künstlerische Sehen richtet sich auf die Form als solche, auf die reine Oberfläche, auf das, was sich wahrhaft und wirklich sehen läßt. Im Verhältnis zu dem gewöhnlichen Sehen findet hier sonach ein Betonen der Form statt. Der die Form trübende Hintergrund, der Nebel der Stofflichkeit fällt hier weg. Klar und leicht steht die reine Oberfläche vor unsern Augen. Der stoffgetrübten Form des gewöhnlichen Sehens steht die reine Form des ästhetischen Sehens gegenüber.

Die stofflose Form.

Hier bildet sonach die reine Form nicht den Gegensatz zu gehalterfüllter Form. Vielmehr versteht es sich nach allem, was über die Einfühlung und über die Frage der Gehaltsästhetik gesagt wurde, von selbst, daß die reine Form Gehalt in sich trägt. Die reine Form bedeutet hier lediglich den Gegensatz zu der von stofflich trübem

Hintergrund begleiteten Form. Die Worte „ſtofflich“ und „ſtofflos“ wandte ich ſchon bei der Erörterung über die Willenloſigkeit an (S. 511 f.). Jetzt haben ſie eine beſtimmtere und engere Bedeutung erhalten.

Was mit der ſtoffloſen Form geſagt iſt, wird beſonders klar, wenn man erwägt, daß das Stoffliche des gewöhnlichen Sehens oft in vorſtellungsmäßig erweiterter Form auftritt. Der Arzt, der den Kranken unterſucht, geſellt ſeinem Sehen Vorſtellungen über die innenleibliche Beſchaffenheit des Kranken hinzu. Sein Sehen intereſſiert ſich zugleich für das hinter dem Sehen liegende Stoffliche. Wer ein Pferd oder ein Stück Tuch kauft, ſieht mit ſeinen Augen gleichſam auch hinter die Oberfläche des Pferdeleibes und des Tuches. Wer die Fruchtbarkeit einer Gegend beurteilt, hängt an das, was er wirklich ſieht, Vorſtellungen über die Beſchaffenheit des Erdreichs. Soll jemand einen Stein oder Sack heben, ſo denkt er, indem er die Laſt beſieht, zugleich an die Schwere des Inhalts. Steht ein Teller mit Fleiſch und Kartoffeln vor mir, ſo ſetzt ſich mein Sehen gleichſam auch in das Stoffinnere fort; ich erwarte Härte oder Weiche, Trockenheit oder Saftigkeit; und auch abgeſehen davon iſt mein Sehen von dem Gefühl der bevorſtehenden ſtofflichen Durcharbeitung begleitet. Und ſoll ich in das Bad ſteigen, ſo iſt das Waſſer für meine Augen nicht nur Oberfläche, ſondern ein Element, das mit ſeinen Stoffteilchen alsbald meinen Leib umſpielen wird. Und ſo iſt es in allen Verrichtungen und allen Stellungen zu den Dingen, die das Leben mit ſich bringt: überall treten zu dem Geſehenen Vorſtellungen über das dahinter liegende Stoffliche hinzu.

Da will ich nun eben ſagen, daß derlei für das äſthetiſche Schauen ſchlechtweg vernichtend iſt. Mag ſich das Stoffliche in der Weiſe eines bloßen unbeſtimmten Gefühls oder, wie die ſoeben angeführten Beiſpiele zeigten, in der Weiſe einer entwickelten Vorſtellung an die geſehene Form knüpfen: in jedem Fall wird das äſthetiſche Sehen aufgehoben. Das äſthetiſche Sehen wird durch die Form als ſolche gefeſſelt und befriedigt.

Kein bewußtes Ablöſen vom Stoff.

2. Man würde nun dieſe Stoffloſigkeit mißverſtehen, wenn man ſie dahin deuten wollte, daß in unſerem Vorſtellen zu der Form ausdrücklich das Abſehen von dem Stoffe hinzuzufügen ſei. Erſtlich würde gerade ebenhierdurch unſer Betrachten von der Form abgelenkt werden. Die Aufmerkſamkeit würde, wenn auch nur negativ, auf den Stoff hinſchielen. Zweitens würde uns durch ſolches ausdrückliches

Abſehen und Ablöſen die ſtörende Vorſtellung von einem Unding entſtehen. Denn ein Unding wäre doch eine haltlos ſchwebende, nach der Tiefe unausgedehnte Form, die von uns doch wie ein Ding, wie ein Wirkliches angeſehen werden ſollte. Nicht um ein bewußtes Ablöſen handelt es ſich, ſondern um ein unwillkürliches Wegbleiben jener ſtofflichen Aſſoziationen. Und dieſes Wegbleiben erfolgt, wenn man ſich naiv mit ſeinem Sehen an die Form hingibt. Drittens iſt daran zu erinnern, daß in die Form ſelbſt die ſtoffliche Beſchaffenheit des Dinges eingeht. Indem wir die Formen ſehen, wird uns unmittelbar in dem Geſehenen auch die ſtoffliche Eigentümlichkeit des Dinges kund. Der Hermes des Praxiteles hat das Ausſehen von Marmor, ſein Apollo Sauroktonos in der Villa Albani das Ausſehen von Bronze, die berühmte Maria im Germaniſchen Muſeum das von Holz. Öl- und Waſſerfarbe, Stein- und Ziegelbau geben ſich unmittelbar in der Oberfläche als ſolche kund. So erkennt auch jedermann Pelz, Seide, Kattun vom bloßen Sehen der Oberfläche. Der menſchliche Leib ſieht nach Fleiſch, Blut, Knochen u. ſ. w. aus. Und ſo läßt jede Naturgeſtalt ihre ſtoffliche Eigenart aus ihrer Außenform herausſcheinen. Ich erinnere abſichtlich an alle dieſe Selbſtverſtändlichkeiten, damit man mir ja nicht die Meinung unterlege, es ſei an der Form überhaupt nichts von Stoff zu ſpüren. Wie die Willenloſigkeit, ſo iſt auch die Stoffloſigkeit nur in relativem Sinne zu nehmen.

Verſchmelzung der Stofflichkeit mit der Form.

Wie läßt ſich nun dieſe relative Stofflichkeit der Form pſychologiſch genau bezeichnen? Wenn mir ein Ding ſeiner Oberfläche nach das Ausſehen von Fleiſch, Seide, Ziegel hat, ſo liegt hier keine bloße Aſſoziation, ſondern eine Verſchmelzung vor. Verſchiedene Erfahrungen, die wir mit dem vorliegenden Stoffe gemacht haben, beſonders auch Berührungs-, Widerſtands-, Gewichtserfahrungen, ſodann namentlich auch Erfahrungen, die ſich uns beim Zerteilen des Dinges ergeben haben, verdichten ſich zu einer dunklen Maſſe. Hiermit verbindet ſich die gefühlsmäßige Vorſtellung von Subſtanz: auf dieſe werden jene Eigenſchaften bezogen. Und dies Ganze nun verſchmilzt mit der Geſichtswahrnehmung.

Der ungehörige, wideräſthetiſche Stofflichkeitseindruck dagegen entſteht, wie wir geſehen haben (S. 492 f., 528), dadurch, daß die Geſichtswahrnehmung nur äußerlich, nur aſſoziativ mit Stofflichkeitsvorſtellungen verbunden iſt. Dieſe Vorſtellungen bilden den ablenkenden, trübenden Hintergrund der Form, ihr verunreinigendes Anhängſel. Wir ſtellen uns die Stofflichkeit als ein Hinzukommendes,

Tragendes, Ausfüllendes vor. Ganz anders in der äſthetiſch zuläſſigen Stofflichkeit. Hier gehen die Eigenſchaften des vorliegenden Stoffes in der Form von Verſchmelzung in die Geſichtswahrnehmung ein, ohne daß etwas Weiteres, ein Dahinter, ein Träger u. dgl. hinzutritt. Es handelt ſich hier ſonach um einen beſonderen Fall aus dem Bereiche der Einfühlung. Wie die Stimmungen lediglich aus der Form zu uns ſprechen und kein Daneben und Dahinter bilden, ſo treten uns auch die ſtofflichen Eigenſchaften nur aus der Form ſelber entgegen.

Bei keinem Äſthetiker bildet das, was ich unter Willen- und Stoffloſigkeit behandelt habe, eine ſo ſtarke Triebfeder des Sinnens und Denkens wie bei Schiller. Es würde mir zu hoher Befriedigung gereichen, wenn es mir gelungen wäre, Schillers Gedanken hierüber nach ihrem richtigen Kerne, unter angemeſſenerer Abgrenzung und mit einer pſychologiſcher gerichteten Analyſe meiner Äſthetik einzuordnen.

Stoffloſigkeit in den bildenden Künſten.

3. In den bildenden Künſten hat die Stoffloſigkeit inſofern eine eigentümliche Stellung, als ſie zugleich nach zwei Richtungen hin ſtattfindet. Den wirklichen Menſchen und den wirklichen Naturdingen gegenüber iſt es immer nur der wirkliche Stoff, von dem — wenn ich ſo ſagen darf — ſich das Anſchauen ablöſt. Ebenſo findet in der Baukunſt die Stoffloſigkeit lediglich mit Rückſicht auf das Material ſtatt, das zum Bauen verwendet wurde. In den bildenden Künſten dagegen herrſcht nach zwei Seiten hin Stoffloſigkeit. Bei einer Statue, einem Gemälde, einer Zeichnung kommt ſowohl der Stoff, aus dem das Kunſtwerk als Ding beſteht, als auch der Stoff, der zu der in dem Kunſtwerke dargeſtellten Geſtalt gehört, in Betracht.

Man nehme eine in Marmor dargeſtellte Venus oder Eva. Wer davor mit den Augen und Gedanken eines Laſtträgers oder Marmorhändlers ſteht, iſt auf ſtoffliche Nebenwege geraten. Aber auch wer die beiden Geſtalten mit den Augen und Gedanken eines Anatomen oder eines brünſtig Liebenden betrachtet, verhält ſich ſtofflich, ſtatt äſthetiſch. Dort war es der Stoff des dinglichen Kunſtwerkes, hier iſt es der Stoff der darin dargeſtellten Geſtalt, der ſtörend in das künſtleriſche Betrachten eingreift.

Wachsfiguren.

4. Ein beſonders einleuchtender Beleg für das Erfordernis der Stoffloſigkeit liegt in gewiſſen Fällen von Afterkunſt, wo ſich die uns aufgenötigte Stofflichkeit des Sehens als im höchſten Grade ſtörend erweiſt. Ich habe vor allem die Wachsfiguren im Auge. In dieſen liegt ſichtlich eine Nachmacherei mit der Abſicht vor, uns geradezu

zu betrügen, uns zu der Überzeugung zu bringen, daß der wirkliche lebendige Menſch vor uns ſtehe. Durch dieſe zu Tage liegende Abſicht, platterdings das Ausſehen des lebenden Menſchen nachzumachen und uns ſo zu betrügen, fühlt ſich der Beſchauer geradezu auf das Stoffliche in ſeiner ganzen Grobheit hingeſtoßen. Genauer ausgedrückt: der Beſchauer muß beim Anblick der Wachsfigur an den Stoff des lebendigen Menſchen und an den Stoff der Wachsfigur und an den grellen Gegenſatz beider Stoffe denken. Die aufdringliche Nachmacherei nötigt den Beſchauer, und zwar um ſo mehr, je künſtleriſcher er iſt, zu dem Gedanken, daß hier Gleichheit angeſtrebt werde und dennoch gröbſte ſtoffliche Ungleichheit beſtehe. Die um jeden Preis erſtrebte Nachmachung des Lebendigen macht gerade dem feineren Beſchauer die Vorſtellung von der Totheit der auf den trügenden Schein des Lebens Anſpruch erhebenden Stoffe unvermeidlich. Daher gewinnt für den künſtleriſchen Betrachter die Wachsfigur den Charakter des unerträglich Leichenhaften. Etwas Ähnliches gilt von den aufdringlich und mit dem Anſpruch auf Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit bemalten Werken der Bildhauerkunſt und ebenſo von den Panoramen. Schon an früherer Stelle (S. 315 f.) war unter dem Geſichtspunkte der Illuſion von Wachsfigur und Ähnlichem die Rede.

Stoffloſigkeit beim Hören und Phantaſievorſtellen.

5. Die Stoffloſigkeit kommt in vollem Maße nur bei der Geſichtswahrnehmung zur Ausbildung. Wo ſich uns die äſthetiſchen Gegenſtände als Gehörswahrnehmungen oder als Phantaſiegeſtalten darbieten, dort iſt der Natur der Sache nach Stoffloſigkeit *nur* in unentwickelter Weiſe zu finden. Das gewöhnliche Hören ſowohl wie das gewöhnliche Phantaſievorſtellen ſind bei weitem nicht in dem Grade ſtofflich geartet wie das gewöhnliche Sehen. Die aſſoziative Verknüpfung mit dem Stoff und der ſtofflichen Beſchaffenheit iſt beim Hören und Phantaſievorſtellen lange nicht ſo aufdringlicher Art und nicht ſo durchweg vorhanden wie beim Sehen. Der Stoff der körperlichen Dinge iſt hier viel weiter entrückt. Daher kann ſich natürlich auch die Befreiung von der Stofflichkeit nicht als eine ſo entſchieden und regelmäßig fühlbare Veränderung im ſeeliſchen Verlaufe *geltend* machen. Doch auch hier iſt Stoffloſigkeit wenigſtens inſofern vorhanden, als jede aſſoziative Verwickelung des Hörens oder Phantaſievorſtellens mit Stofflichem eine Verunreinigung des äſthetiſchen Verhaltens bedeutet.

Wenn jemand beim Hören einer Sängerin oder beim Vorſtellen einer in der Dichtung beſchriebenen weiblichen Geſtalt an das ſinn-

liche Genießen der Üppigkeit ſolchen Weibes denkt, ſo iſt das muſikaliſche und dichteriſche Genießen vernichtet. Oder wenn ein Leſer bei der Schilderung der Feuersbrunſt in Schillers Glocke ſich das Feuer vorſtellt, das ſein Hab und Gut kürzlich verzehrt hat, ſo iſt es ſchon wegen des hierin liegenden Übergehens ins Stoffliche mit dem dichteriſchen Betrachten vorbei. Auch wenn jemand auf einem alten, klapperigen Klavier ſpielt oder auf einer Geige kratzt, ſo iſt der künſtleriſche Genuß, von allem anderen abgeſehen, ſchon darum geſtört, weil uns die Nebengeräuſche an die ſtofflichen Beſtandteile von Klavier und Geige erinnern.

Zwei ſcheinbare Einwände.

Es könnte ſcheinen, daß die Dichtkunſt mit der Forderung des Stoffloſen inſofern im Widerſpruch ſtehe, als uns der Dichter zuweilen auch das Innenſtoffliche von Dingen beſchreibt. Der Dichter kann unter Umſtänden von der Zuſammenſetzung eines Geſteins, von der Bruchfläche irgend eines Gegenſtandes, von dem, was in Lunge, Herz, Adern, Magen vorgeht, ſprechen. Dies iſt, genauer betrachtet, kein Widerſpruch mit jener Forderung. Denn indem der Dichter gleichſam den Leib der Dinge öffnet und ihr Inneres bloßlegt, gibt er hiermit dem, was im Stoff verſchloſſen lag, Form und Oberfläche. Beſchreibt der Dichter (er kann dies etwa einem Arzt in den Mund legen) eine Erkrankung des Herzens, ſo ſind die damit beſchriebenen Vorgänge und Gegenſtände ſelbſt in den Rang von Formen erhoben.

Vielleicht könnte jemand einen Einwand auch daher holen wollen, daß die Dichter häufig uns den Eindruck von Dingen auf Geruch, Getaſt, Geſchmack u. dgl. beſchreiben, alſo auch, ſo ſcheint es, das Stoffliche an den Dingen hervorheben. Dabei iſt aber zu bedenken, daß die Phantaſievorſtellung eines Geſchmacks, Geruchs u. dgl. uns keineswegs, wie ein wirklicher Geſchmack oder Geruch, auf das Stoffliche unmittelbar hinſtößt. Vielmehr wird es auf die ganze Art der künſtleriſchen Darſtellung, auf die künſtleriſche Stimmung, die der Dichter hervorzubringen gewußt hat, ankommen. Es kann dem Dichter ſehr wohl gelingen, durch die geeignete künſtleriſche Haltung den Phantaſievorſtellungen von Geruch, Geſchmack u. dgl. allen ſtofflichen Beigeſchmack zu nehmen. — Dies führt mich auf einen anderen Punkt.

Nochmals der geringe äſthetiſche Wert der niederen Sinne.

6. Von hier aus nämlich fällt allererſt auch ein völlig aufklärendes Licht auf die Erörterungen im zweiten Kapitel des zweiten Abſchnittes (S. 96 ff.) über den äſthetiſchen Wert der niederen Sinne. Von den Gründen, die dort für die äſthetiſche Geringwertigkeit der niederen

Sinne angegeben wurden, läuft die Hauptſache darauf hinaus, daß ſich uns in den Empfindungen dieſer Sinne das Stoffliche weit mehr aufdrängt als beim Sehen oder gar beim Hören. Während es uns beim Hören und auch beim Sehen überaus leicht fällt, das Stoffliche in den Hintergrund treten zu laſſen, gibt ſich uns bei Geruch und Temperaturempfindung und nun gar beim Taſten und Schmecken das Stoffliche derart aufdringlich und grob zu ſpüren, daß nur unter beſonderen Umſtänden Freiheit vom Stofflichen eintreten kann. Mit dem Stofflichen iſt es zugleich die Erregung des Begehrens und Verabſcheuens, die ſich nur allzuleicht mit den niederen Empfindungen verknüpft.

Von welchen Bedingungen das Zuſtandekommen der Stoffloſigkeit abhängt.

7. Fragt man nach den Bedingungen, von denen das Zuſtandekommen der Stoffloſigkeit des äſthetiſchen Betrachtens abhängt, ſo iſt ähnlich zu antworten wie auf die entſprechende Frage rückſichtlich der Willenloſigkeit (S. 512 ff.).

Vor allem kommt es darauf an, daß die Formen als ſolche den Blick auf ſich ziehen und feſſeln. Bedeutſame, ausdrucksvolle Formen laden ein, ſich ihnen ſchauend und einfühlend hinzugeben und die ſtoffliche Seite zu vergeſſen. Noch entgegenkommender für die Stoffloſigkeit iſt, wie ich dies auch ſchon bei der Willenloſigkeit hervorgehoben habe, die entſchiedene Herausbildung der Formen nach der Seite des Erhabenen, Schönen, Anmutigen, Lieblichen. Ein Auge z. B., das herben und kargen, eigenſinnigen und ſchroffen, überſchwenglichen und phantaſtiſchen Formen gegenüber, mögen ſie in der Natur oder bildenden Kunſt auftreten, unempfänglich iſt, kann ſehr leicht durch einfache Schönheit und Erhabenheit bezaubert werden. Sodann iſt, wie für die Willenloſigkeit, ſo auch für die Stoffloſigkeit, überſichtliche, durchſchlagende Gliederung der Formen förderlich. Die klaren Gliederungen der Maler der italieniſchen Renaiſſance zwingen ordentlich das Auge auf die Form als ſolche hin.

Sodann aber fällt Anlage und Übung in die Wagſchale. Es gibt Menſchen, denen es äußerſt ſchwer fällt, die Formen, die ſie ſehen, von ſtofflichen Aſſoziationen zu befreien. Es gehört eine gewiſſe Phantaſieanlage dazu. Phantaſie entſpringt, ſo ſahen wir (S. 317), unter anderem auch aus der Fähigkeit, ſich im anſchaulichen Vorſtellen in ungewöhnlichem Grade von dem Boden der umgebenden Wirklichkeit loszumachen. Wer ſich dieſer Fähigkeit erfreut, iſt auch für die Aufgabe gut gerüſtet, im Schauen ſich von dem ſtofflichen Hintergrunde und der langen Schleppe von Vorſtellungen, die ſich daran

ſchließt, zu befreien. Die Phantaſieanlage trägt dazu bei, daß das Sehen den Vorzug der Stoffloſigkeit erhält.

Aber auch wenn man Phantaſie im weiteſten Sinne nimmt, darunter alſo ein Vorſtellen mit hohen und höchſten Graden von Anſchaulichkeit verſteht (S. 317), ſo ergibt ſich ein Zuſammenhang zwiſchen Phantaſie und Stoffloſigkeit. Phantaſie in dieſem Sinne iſt etwas Anſchauungsſtarkes und Anſchauungsfreudiges. So iſt denn zu erwarten, daß der Phantaſiebegabte auch an dem, was ſich unmittelbar zu ſchauen gibt, an den ſinnlich wahrnehmbaren Formen und Farben, ſeine beſondere Freude haben und ſich an ſie mit beſonderer Betonung und Befriedigung hingeben werde. So beſteht alſo auch zwiſchen der Phantaſie in dem weiteſten Sinne und der Stoffloſigkeit ein naher Zuſammenhang: die Phantaſieanlage trägt auch in dieſer weiteſten Bedeutung dazu bei, daß ſich das Sehen auf die Form als ſolche richtet. — Auf dieſe Förderung des äſthetiſchen Verhaltens durch die Phantaſie wurde ſchon im dreizehnten Kapitel des zweiten Abſchnittes hingedeutet (S. 323).

Wechſelſeitige Förderung von Willen- und Stoffloſigkeit.

8. Willen- und Stoffloſigkeit ſind zwei Seiten an der Herabſetzung des Wirklichkeitsgefühls und gehören ſomit auf das engſte zuſammen. Dieſe Zuſammengehörigkeit offenbart ſich auch darin, daß die beiden Verhaltungsweiſen wechſelſeitig einander fördern. Die Stoffloſigkeit unterſtützt die Willenloſigkeit und umgekehrt.

Man kann in dieſer Hinſicht beſonders folgende drei typiſche Fälle unterſcheiden. Entweder tritt im äſthetiſchen Verhalten zuerſt Stoffloſigkeit ein, und es wird dann durch dieſe das Eintreten der Willenloſigkeit befördert. Indem der Betrachter etwa vor die wirkliche Landſchaft oder das Bildwerk tritt, wird das Auge ſofort durch die Form als ſolche, die durch ihre Schönheit oder Erhabenheit oder aus einem anderen Grunde auffällt, gefeſſelt. Es kann auch wahre Sehnſucht nach reinen Formen, Durſt nach ſtoffloſem Schauen beſtehen. Auch in ſolchen Fällen iſt, und zwar ganz beſonders, ſofort mit dem Dargebotenwerden des äſthetiſchen Gegenſtandes ſtoffloſes Schauen vorhanden. Durch dieſe Hingebung an die reine Form geſchieht es nun dann, daß das praktiſche Ich des Betrachters um ſo leichter zum Schweigen gebracht wird. Gegenüber der für ſich ins Auge gefaßten Form erhalten die Begierden und Willensakte keine Nahrung und Anregung. Iſt auf dieſe Weiſe dann auch Willenloſigkeit hergeſtellt, ſo kann dieſe wieder verſtärkend auf das Stoffloſe des Schauens zurückwirken, u. ſ. w.

Oder es wird im äſthetiſchen Verhalten mit Willenloſigkeit begonnen und hierdurch das Eintreten der Stoffloſigkeit begünſtigt. Es kann vorkommen, daß ſchon der Vorſatz, künſtleriſch zu genießen, oder auch die Gewißheit, daß künſtleriſcher Genuß (etwa im Konzert, Theater, Muſeum) unmittelbar bevorſtehe, uns von unſerem praktiſchen Ich loslöſt und beſchaulich ſtimmt. Beſonders aber kann das Gefühl, jetzt von Kunſt umgeben zu ſein, all die heiße Irdiſchkeit unſeres Selbſtes ſchwinden machen. Iſt auf dieſe Weiſe willenloſe Beſchaulichkeit eingetreten, ſo liegt hierin ein fördernder Umſtand für das ſtoffloſe Schauen. Ein willensfreier Gemütszuſtand iſt beſonders leicht geneigt, der Form als ſolcher ſich ſchauend hinzugeben. Iſt auf dieſe Weiſe dann die Stoffloſigkeit hinzugetreten, ſo kann dieſe wiederum erleichternd auf die Willenloſigkeit des Beſchauens wirken, u. ſ. w.

Oder es können auch beide Seiten zugleich mit Beginn des äſthetiſchen Verhaltens eintreten. In den beiden erſten Fällen wurde der Anfang überwiegend mit der einen oder anderen Seite gemacht. Jetzt findet ein Hand-in-Hand-Gehen beider Verhaltungsweiſen von Anfang an ſtatt, alſo auch gleich von Anfang an ein wechſelſeitiges Sichfördern.

Ich brauche kaum hinzuzufügen, daß dieſe drei Fälle in Wirklichkeit kaum in ſolcher Reinheit vorkommen. Die Wirklichkeit zeigt nur Annäherungen an ſie und Verbindungen zwiſchen ihnen.

Vierzehntes Kapitel.

Erkenntnislosigkeit im ästhetischen Verhalten.

Allgemeiner Sinn der Erkenntnislosigkeit.

1. Zu Willen- und Stoffloſigkeit geſellt ſich als dritte Bekundung jener Herabſetzung des Wirklichkeitsgefühls die Erkenntnisloſigkeit. Noch das achtzehnte Jahrhundert ſchloß die erkennende Tätigkeit lange nicht ſo ſtreng wie wir aus dem äſthetiſchen Verhalten aus, wie ihm ja auch das Moraliſche als weit verträglicher mit dem künſtleriſchen Betrachten galt als uns. So verlangt z. B. Sulzer vom Künſtler, daß er die Lehren der Philoſophie dem Gemüte mit ſtarker Kraft eindrücke, und daß er durch moraliſche Einwirkung im Herzen der Menſchen Gutes hervorbringe.[1]) Wir dagegen urteilen weit ſtrenger.

Sobald der Betrachter durch den äſthetiſchen Gegenſtand in ein Streben nach Erkenntnis verſetzt wird oder ſich dazu aufgefordert fühlt, ſo iſt hierdurch das äſthetiſche Verhalten geſtört. Das Streben, ſeine Erkenntnis zu erweitern, den Zuſammenhängen und Urſachen auf den Grund zu kommen, in Lebens- und Weltfragen Klarheit zu erlangen, iſt geradeſo wie das Handelnwollen unmittelbar auf die Wirklichkeit gerichtet. Die im Wiſſenwollen liegende Geſpanntheit auf die Wirklichkeit hin iſt das Gegenteil der dem äſthetiſchen Verhalten eigentümlichen Beſchaulichkeit. So iſt es denn auch zum mindeſten irreführend, wenn Schopenhauer Kunſt und äſthetiſches Verhalten in ein Erkennen der Ideen ſetzt (mag er dieſes Erkennen auch als willensfrei und begrifflos ſchildern).[2])

---

[1]) Sulzer, Vermiſchte philoſophiſche Schriften. 2. Aufl. Leipzig 1872. Bd. 1, S. 125 ff. (in der Abhandlung „Von der Kraft in den Werken der ſchönen Künſte").

[2]) Willi Nef glaubt durch Zugrundelegung des Begriffs der „anſchaulichen Erkenntnis" der bisherigen Äſthetik ein ruhmloſes Ende zu bereiten (Die Äſthetik als Wiſſenſchaft der anſchaulichen Erkenntnis. Leipzig 1898). Ich habe noch nicht oft in einer Schrift eine ſolche Vereinigung von Großſprecherei und innerer Bedeutungsloſigkeit, von exakttueriſchen Worten und unklaren und trivialen Begriffen gefunden.

Das äſthetiſche Verhalten in ſeinem Werte für die Volksbildung.

Damit iſt natürlich nicht unterſagt, daß die dem Äſthetiſchen gewidmeten Stunden einen Ertrag an Wiſſen und Einſicht liefern. Im Gegenteil iſt es im Intereſſe der Volksbildung im höchſten Grade zu wünſchen, daß ſich an die Beſchäftigung mit der Kunſt Bereicherung an Kenntniſſen und Vertiefung an Einſicht ſchließe. Wenn aus der Beſchäftigung mit Goethes Dichtungen ein feineres und tieferes Verſtändnis für die Perſönlichkeit Goethes, für die menſchliche Natur, für Fragen des Lebens und Strebens erwächſt, oder wenn ſich aus dem Leſen der alten griechiſchen und römiſchen Dichter als Frucht ein erweitertes und vertieftes Bild von der Kultur der Alten ergibt, ſo ſind dies höchſt wertvolle Erträge. Beſonders die Erziehung rechnet darauf, daß durch das Leſen der Dichter vor allem das Verſtändnis für alles Menſchliche zunehme.

Alle dieſe Verwertungen der Beſchäftigung mit der Kunſt zu Gunſten der ſich erweiternden und reifenden Einſicht bleiben durch die hier geforderte Erkenntnisloſigkeit des äſthetiſchen Verhaltens unberührt. Denn teils handelt es ſich dort um Wirkungen, die nach beendetem äſthetiſchen Verhalten eintreten. Und wer wollte nicht wünſchen, daß die äſthetiſchen Betrachtungen und Genüſſe möglichſt zahlreiche und ſtarke Wirkungen wie auf ſittliche und religiöſe Hebung des Menſchen, ſo auch auf Wiſſen und Einſicht ausüben mögen! Teils aber liegt die Sache ſo, daß die Kunſt geradezu in den Dienſt anderer Zwecke, in den Dienſt von Erziehung, Bildung, Aufklärung geſtellt wird. In den Schulen hat das Leſen von Dichtern ohne Zweifel an erſter Stelle nicht Bildung des Geſchmacks zum Ziele, ſondern Förderung an Verſtändnis für das Menſchliche und ſittliche Veredlung. Die Äſthetik hat nun ſicherlich kein Recht, das Stellen der Kunſt in den Dienſt ſolcher Zwecke zu verbieten. Die Äſthetik darf nur ſagen: wo dergleichen ſtattfindet, dort iſt kein rein äſthetiſches Verhalten vorhanden; und ferner: das äſthetiſche Verhalten iſt ein hoher menſchlicher Wert, deſſen Verwirklichung zur vollen menſchlichen Entwicklung gehört. Aber hierdurch iſt nicht ausgeſchloſſen, daß neben dem äſthetiſchen Verhalten die Kunſt als Mittel für andere Zwecke verwertet werde. Um ſolche Fragen zu entſcheiden, muß ſich die Äſthetik mit Ethik und Pädagogik verbinden.

Wohl niemand hat den Unterſchied von Kunſt und Wiſſenſchaft ſo arg verkannt wie Zola. Der Romandichter gilt ihm als ein wiſſenſchaftlicher Arbeiter, der die Methode der Beobachtung und Zergliederung handhabt. In dem Roman erblickt er eine auf Phyſiologie ge-

gründete allgemeine Unterſuchung über die Natur und den Menſchen.[1]) Daß ein großer Dichter ſein eigenes Schaffen, wo er ſich darüber theoretiſch Rechenſchaft gibt, in ſo hohem Grade mißverſteht, dürfte noch nicht oft vorgekommen ſein.

Didaktiſche Dichtung.

2. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Möglichkeit, gegen die Erkenntnisloſigkeit zu fehlen, weit mehr durch die Kunſt als durch die Natur geboten wird. Vor allem aber iſt es die Dichtkunſt, die nur allzu oft den Leſer verführt, ſich die Haltung des Wiſſenwollens zu geben, oder ihn doch dazu auffordert und ſchon durch dieſe Aufforderung die künſtleriſche Stimmung verdirbt. Vor allem die didaktiſche Dichtung gehört hierher. Es können aber auch Werke der bildenden Kunſt didaktiſcher Art ſein.

Didaktiſch iſt eine Dichtung dann, wenn in ihr die Abſicht zu Tage tritt, zu belehren, aufzuklären, Fragen zu löſen, kurz das Erkenntnisſtreben des Leſers in Tätigkeit zu ſetzen. Auf das fühlbare Hervortreten ſolcher Abſicht in der dichteriſchen Darſtellung kommt es an. Wenn ein Leſer ſich etwa durch Goethes Gedichte „Das Göttliche“ oder „Grenzen der Menschheit“ oder durch Iphigenie oder Tasso in ſeiner Lebens- und Weltbetrachtung mächtig bereichert fühlt, ſo iſt damit auch nicht im entfernteſten der Schein des Didaktiſchen auf dieſe Dichtungen geworfen. Oder wenn ein litteraturgeſchichtlicher oder grammatiſcher Forſcher ſich beim Leſen von Uhlands Gedichten in die Haltung des Fragens und Suchens bringen läßt, ſo liegt zwar eine völlige Vereitelung des äſthetiſchen Genießens durch das in Gang geſetzte Erkenntnisſtreben vor; allein von Didaktik iſt natürlich keine Rede. Wenn dagegen Parmenides, Empedokles, Lucretius ihre Philoſophie dichteriſch vortragen, wenn der Winsbeke oder Freidank uns ihre Spruchweisheit dichteriſch geben, wenn Rückert in der Weisheit des Brahmanen ſich in Betrachtungen über alle Fragen des Glaubens und Lebens ergeht, ſo nennt man dieſe Dichtungen mit Recht didaktiſch. Denn hier wendet ſich der Dichter an den Leſer, ſei es durchweg, ſei es teilweiſe, mit der Gebärde eines Führers in die Reiche der Erkenntnis.

---

[1]) ZOLA, Le roman expérimental. 2. Aufl. Paris 1880. S. 22, 36 f., 48, 223. — RICHARD WALLASCHEK hat den Einfall, der Dichtkunſt den niederſten Rang unter den Künſten anzuweiſen, weil ſie unſere Erkenntnis erweitert und der Wiſſenſchaft am nächſten ſteht (Äſthetik der Tonkunſt. Stuttgart 1886. S. 153 f.). Wo WALLASCHEK grundlegende äſthetiſche Fragen erörtert, iſt er von einer Verworrenheit, wie ſie nicht leicht zu finden iſt.

Ich ſpreche keineswegs ein Verwerfungsurteil über die didaktiſche Dichtung als ſolche aus. Nur ſoviel iſt geſagt, daß ſie keinen reinen äſthetiſchen Genuß gewährt, daß ſie alſo auch nicht dem Reiche der reinen Kunſt angehört. Der Genuß, den die didaktiſche Dichtung ſpendet, iſt eine Miſchung aus Luſt am Erkennen und aus äſthetiſcher Befriedigung. Die didaktiſche Dichtung ſtellt eine Verbindung von Kunſt und Erkenntnisbetätigung dar. Sie will bereichernd, klärend, reifend auf die Einſicht der Leſer wirken und will dieſe pädagogiſche Aufgabe zugleich in künſtleriſchen Formen vollziehen.

Didaktiſche Dichtung in gutem und ſchlechtem Sinne.

Wieweit nun dieſe Miſchgattung der didaktiſchen Dichtung berechtigt ſei: dies iſt eine Frage, deren Beantwortung in die beſondere Lehre von der Dichtung gehört. Dort wird man zu dem Ergebnis kommen, daß didaktiſche Dichtung im ſchlechten Sinne vorliegt, wenn die Gedankendarlegung in ſich ſelbſt der künſtleriſchen Geſtaltung nur wenig oder gar nicht teilhaftig geworden, ſondern nur äußerlich in die Form von Vers und Reim gebracht worden iſt. Soll didaktiſche Dichtung in gutem Sinne entſtehen, ſo muß der Ton der Unterſuchung und Erörterung, des ſcharfſinnigen Denkens, der wiſſenſchaftlichen Arbeit aufgegeben werden und an ſeine Stelle die Haltung des ſinnenden Betrachtens treten. Wo der Begriff mit ſeiner Anſchauungs- und Gefühlskahlheit herrſcht, dort können die Gedanken höchſtens ganz äußerlich in ein rhythmiſches Gerüſte gezwängt werden. Sollen in dem didaktiſchen Gedichte die beiden Seiten, die gedankliche und die künſtleriſche, ein innerlich zuſammengehöriges Ganzes bilden, ſo müſſen die Gedanken möglichſt der Anſchauung nahe gebracht und möglichſt zu Gefühl verdichtet ſein. Wiſſenſchaft, als Wiſſenſchaft in Verſe gebracht, wirkt auf den modernen Menſchen wenigſtens unleidlich. Legt man einen ſolchen Maßſtab an, ſo wird man das Lehrgedicht des Lucretius und Horazens De arte poetica zu großen Teilen als didaktiſch in gutem Sinn, zu andern Teilen als begriffliche Proſa, die äußerlich in ein dichteriſches Kleid getan wurde, zu bezeichnen haben. Virgils Georgica dagegen zeigen ſoviel belebende und individualiſierende Phantaſie, daß ſich das Didaktiſche faſt überall in ſeiner angenehmeren Art fühlbar macht. Goethes Metamorphoſe der Tiere darf man zwar zu den didaktiſchen Gedichten rechnen, aber das Didaktiſche hat hier durchweg erfreuliche Geſtalt. Seine Metamorphoſe der Pflanzen dagegen gehört überhaupt nicht zu der Gattung des Didaktiſchen; die Abſicht des Unterrichtenwollens tritt hier nicht fühlbar hervor. Auch Rückerts Weisheit des Brahmanen

iſt, ſoweit ſie überhaupt didaktiſch iſt, dies mit wenigen Ausnahmen in gutem Sinne.

Didaktiſche und Gedankendichtung.

Didaktiſche Dichtung iſt nicht mit Gedankendichtung gleichzuſetzen. Es gibt Gedankendichtungen, die von allem Didaktiſchen vollkommen frei ſind. Vor allem philoſophiſche Gedanken laſſen ſich derart in Stimmung und Leidenſchaft, Phantaſie und Intuition, Glauben und Träumen umſetzen, daß von einer Abſicht des Unterrichtens und Erleuchtens auch nicht das Geringſte zu ſpüren iſt. Schillers Glocke, Spaziergang, Ideal und Leben, Glück, Genius ſind Gedankendichtungen von künſtleriſchem Vollgewicht; von allem Didaktiſchen liegen ſie weit ab. Goethes Fauſt iſt bis zum Auftreten der Fahrt ins Leben hinein durchaus Gedankendichtung; allein wie abgeſchmackt wäre es, ein Belehren- und Bildenwollen aus dieſer Dichtung herauszuhören! Oder man denke an ſein Künſtlerlied, an Weltſeele, Eins und Alles, Vermächtnis, an die Metamorphoſe der Pflanzen, an Wiederfinden aus dem Weſtöſtlichen Divan, an das Sonett von Natur und Kunſt: ſo ſehr ſich auch in das künſtleriſche Genießen dieſer Gedichte Gedankengänge einſpinnen müſſen, ſo wird uns doch vom Dichter hier nirgends eine Haltung zugemutet, die mit dem wiſſenſchaftlichen Erkenntnisſtreben Ähnlichkeit hätte. Hier kann auch an die treffende Charakteriſierung erinnert werden, die Otto Ludwig von Hamlets Monologen gibt: „Man betrachte die Monologe Hamlets und ſage, ob nicht ſelbſt die Gedanken hier leidenſchaftlich geſtikulieren. Er gibt die Gedanken ſo, daß ſie zugleich Gefühle ſind, und die Gefühle werden zu Gedanken. Die Gedanken ächzen und ringen die Hände, winden ſich und wallen ſichtbar, um erlöſt zu werden, wie gequälte Geiſter. Alles will ſichtbar, hörbar, fühlbar werden, der Gedanke Empfindung, die Empfindung Wort, das Wort Geſtalt, die Geſtalt Bewegung. Alles iſt Leben, das unſer ganzes ungeteiltes Leben mit ſich reißt, ungeteilt, wie jenes ſelber, iſt“.[1])

Andere Fälle von Verſtößen wider die Erkenntnisloſigkeit.

3. Die Forderung der Erkenntnisloſigkeit erſchöpft ſich indeſſen nicht in dem Verbote des Didaktiſchen. Auch ohne daß der Künſtler einen didaktiſchen Anſtoß erteilt, können in dem Betrachter während oder an Stelle des Genießens Erkenntnisſtrebungen aufkommen. Ein ſehr häufiger Fall iſt der, daß das Kunſtwerk das Bemühen erweckt, ſich über Sinn und Zuſammenhang des Gebotenen Klarheit zu verſchaffen. Beim Leſen vom zweiten Teil des Goetheſchen Fauſt, beim

[1]) Otto Ludwig in den Shakeſpeare-Studien (Werke Bd. 5, S. 115).

Betrachten von Klingers Chriſtus im Olymp, beim Hören des Zarathuſtra von Richard Strauß kann nur zu leicht der künſtleriſche Zuſtand durch Bemühungen, die auf Verſtehen, Zurechtlegen, Deuten gerichtet ſind, unterbrochen werden. Auch wo entlegene oder verwickelte geſchichtliche Ereigniſſe vom Maler dargeſtellt werden, treten nur zu leicht Verſtändnisbeſtrebungen an die Stelle des künſtleriſchen Betrachtens. In dieſen Fällen ſind die Künſtler nicht völlig frei von Schuld daran, daß das künſtleriſche Genießen durch Verſtändnisbemühungen geſtört wird. Denn ſie nötigen geradezu durch die Beſchaffenheit ihrer Schöpfungen den Betrachter dazu, ſeine künſtleriſche Beſchaulichkeit durch Erkenntnisbemühungen zu unterbrechen. Indeſſen dürfen ſie, wenn nur der Kunſtwert, wie in den angeführten Beiſpielen, ein hoher iſt, mit Recht verlangen, daß der Leſer, Betrachter, Hörer das Kunſtwerk, wenn möglich, ein zweites und drittes Mal zu genießen trachte. Denn dann werden die ſtörenden Bemühungen, in Bedeutung und Zuſammenhang einzudringen, vielleicht gänzlich wegfallen.

In anderen Fällen liegt dagegen die Schuld lediglich an der ungeübten oder unkünſtleriſchen Art des Betrachters, wenn er, ſtatt zu genießen, der Frage, was das Dargebotene ſei und bedeute, nachhängt. Schon bei einer früheren Gelegenheit (S. 143) wurde hierauf hingewieſen. Hier ſei noch daran erinnert, daß unzählige Galeriebeſucher ſich für die Bilder vorwiegend nur inſofern intereſſieren, als ſie zu wiſſen begehren, wohin dieſer Berg, dieſer Strand, dieſe Stadt, dieſe Kirche geographiſch gehöre, wen das Bildnis darſtelle, was der Vorgang auf dem „Genre"-Bilde bedeute, was das für Blumen oder Früchte ſeien, und ſich an dem Gelingen dieſes ihres Wiſſensſtrebens erfreuen. Dieſes Intereſſe am Wiſſen davon, welcher wirkliche Gegenſtand im Kunſtwerk wiedergegeben ſei, iſt ein beſonders häufiger Störer der äſthetiſchen Hingabe.[1]) Wieder in anderen Fällen iſt es weder Schuld des Künſtlers noch des Betrachters, ſondern es liegt an den veränderten Verhältniſſen, wenn das Genießen durch Bemühungen um das Verſtändnis geſtört wird. Vieles, was uns jetzt an Ariſtophanes oder Dante unverſtändlich oder ſchwer verſtändlich iſt und den Leſer zum Fragen, Suchen, Nachſchlagen veranlaßt, wurde zur Zeit des Dichters ohne Mühe verſtanden.

[1]) FECHNER rechnet in ſeinem allzu weitherzigen Eklektizismus auch „das Intereſſe an der Wiedergabe der Wirklichkeit" zum äſthetiſchen Gefallen (Vorſchule der Äſthetik, Bd. 2, S. 47 ff.).

Die Spannung.

4. Ein anderer häufiger Fall liegt dort vor, wo ſich Neugier auf das Kommende, Geſpanntſein auf die folgenden Verwickelungen und Löſungen an Stelle des künſtleriſchen Betrachtens entwickelt. Es liegt in der Natur der Sache, daß ſich dieſe Verletzung der Erkenntnisloſigkeit faſt nur auf Dichtung und dramatiſche Aufführung beziehen kann.

Ich will hiermit keineswegs alles Vorhandenſein von Erwartung und Spannung während des künſtleriſchen Verhaltens verboten haben. Es wäre ja geradezu naturwidrig, wenn beim künſtleriſchen Verfolgen des Verlaufes einer Dichtung die in den dargeſtellten Vorgängen enthaltenen Entwicklungsantriebe von uns nicht mit Gefühlen der Erwartung und Spannung begleitet würden. Es liegt hier ein beſonderer Fall aus der Gruppe der teilnehmenden äſthetiſchen Gefühle vor. Und ebenſo natürlich iſt es, daß beim Leſen einer Dichtung die dem Einfühlen eingeordnete Aufmerkſamkeit zugleich nach vorwärts gerichtet iſt und das Erwartete, Gehoffte, Gefürchtete ins Auge faßt. Dieſe in und mit dem Einfühlen ſich erwartungsvoll nach vorwärts richtende Aufmerkſamkeit iſt mit dem äſthetiſchen Verhalten durchaus verträglich. Wideräſthetiſch iſt es dagegen, wenn unter Zurückdrängung der auf die dichteriſche Geſtaltung gerichteten Aufmerkſamkeit, bei Verkümmerung der phantaſievollen Einfühlung ſich Spannung und Wißbegier geltend machen. Dann iſt aus jener der Einfühlung eingeordneten erwartungsvollen Aufmerkſamkeit gemeine Neugier und Spannung geworden.

Beſonders die gewohnheitsmäßigen Romanleſerinnen tun meiſtenteils nichts anderes, als daß ſie mit gieriger Spannung Leſefutter verſchlingen. Wenn die Spannung aufhört, überſchlagen ſie, oder ſie werfen den Roman beiſeite.

Störung des äſthetiſchen Betrachtens durch gelehrte Neigungen.

Es gibt noch manche andere typiſche Formen der Verletzung der Erkenntnisloſigkeit. Beſonders bei Kunſtkennern oder ſolchen, die ſich einbilden, Kunſtkenner zu ſein, trifft man häufig die Meinung an, es beſtehe das eigentlich künſtleriſche Betrachten im Aufſuchen und Aufdecken der Technik. Das Bild intereſſiert ſie vorwiegend nur inſoweit, als ſie aus ihm die Malweiſe erkennen und ſich über ſie Rechenſchaft geben. Eine andere Störung des künſtleriſchen Verhaltens ſtellt ſich leicht bei Forſchern ein, die ſich das Ermitteln der Künſtler bei Bildern von unbekanntem oder unſicherem Urſprunge und das Beſtimmen der Bilder nach Zeit und Abhängigkeit zum Lieblingsgegenſtand gemacht haben. Hier tritt nur zu leicht an

Stelle des künſtleriſchen Betrachtens das kritiſche Unterſuchen. So hat man auch beim Leſen philologiſcher Schriften überaus häufig das Gefühl, daß der grundgelehrte Verfaſſer zwar ſehr viel an Sophokles, Horaz, oder wer es ſei, kritiſch herumgedacht, aber ſich nur ſehr wenig mit künſtleriſchem Blick in die Geſtalten- und Gefühlswelt des Dichters vertieft habe.

Die Begriffloſigkeit.

5. Eine der Erkenntnisloſigkeit nächſt verwandte Forderung ergab ſich uns bereits aus der erſten äſthetiſchen Grundnorm. Es war die Forderung der Begriffloſigkeit. Iſt das äſthetiſche Verhalten wirklich jene Einheit von Fühlen und Schauen, als welche es ſich uns dargeſtellt hat, ſo war damit auch geſagt, daß die Vorſtellungen, die das Schauen begleiten, nicht in der Form des Begriffs verharren dürfen. Der Begriff macht die Einfühlung und ebendamit das Eingehen des Gehalts in die Form unmöglich. Die Vorſtellungen müſſen erſtens an ſich ſelbſt gefühlsähnlich werden, zweitens Gefühlserlebniſſe in uns auslöſen und mit dieſen verwachſen, und drittens muß dieſer gefühlsbeherrſchte Inbegriff mit der ſinnlichen Anſchauung verſchmelzen. In allen drei Beziehungen iſt der Begriff das Gegenteil der äſthetiſchen Vorſtellung.

Der Begriff in ſeinem Gegenſatze zur Einfühlung.

Erſtens widerſtrebt der Begriff dem Einfühlen vermöge ſeiner logiſchen Klarheit. Jeder Begriff iſt ein analyſiertes, nach den einzelnen Merkmalen beſtimmt auseinandertretendes, in ſeinem Zuſammenhang ſtreng herausgearbeitetes Ganzes. Sollen die Vorſtellungen für die Einfühlung tauglich ſein, ſo müſſen ſie jene oft hervorgehobene Verdichtung und Verdunkelung, auch eine verhältnismäßige Aufhebung der Ordnung erfahren. Der Begriff iſt von dieſer Gefühlsverähnlichung das volle Gegenteil. Zweitens ſind die Begriffe darum für die Einfühlung nicht zu brauchen, weil ſie nur einen äußerſt geringen Gefühlswert haben. Je begrifflicher die Vorſtellungen ſind, um ſo weniger im allgemeinen wirken ſie auf das innere Erleben erregend. Gefühlserlebniſſe aber müſſen die Vorſtellungen umſpielen, umfluten, ſie tragen und überdecken, wenn jene gefühlsmäßig ſchauende Hingabe an die Welt ſtattfinden ſoll, in der das Ausgezeichnete des äſthetiſchen Verhaltens beſteht. Und drittens leiſtet der Begriff darum der Einfühlung Widerſtand, weil in ihm das Anſchauliche auf ein allergeringſtes Maß heruntergebracht iſt. Das Anſchauliche iſt in ihm derart verkümmert, daß man ihn als verhältnismäßig anſchauungslos bezeichnen darf. Dieſe Anſchauungsloſigkeit bildet ſeinen Vorzug, macht ihn zum Träger des Allgemeinen und gibt ihm hiermit die Fähigkeit zu den

erſtaunlichen Leiſtungen, die er im Dienſte der Wiſſenſchaft verrichtet. Ebendieſe Anſchauungsloſigkeit hält ihn aber auch ſpröde vor aller Verſchmelzung mit Wahrnehmung und Phantaſie zurück. Von dieſem Gegenſatze des Begriffs zur Einfühlung war ſchon an früheren Stellen (S. 138, 178 ff.) die Rede.

Unterſchied von Begriffs- und Erkenntnisloſigkeit.

6. Bei aller nahen Verwandtſchaft fällt aber doch die Begriffloſigkeit nicht einfach mit der Erkenntnisloſigkeit zuſammen. In der Erkenntnisloſigkeit liegt der Nachdruck auf dem Gegenſatze zu dem auf Erkennen gerichteten Suchen und Wollen, in der Begriffloſigkeit auf dem Gegenſatze zu dem begrifflichen Charakter des Erkennens. Daher kommt es, daß auch der Umfang des Vorkommens beider Merkmale nicht zuſammenfällt. Die Begriffloſigkeit hat einen geringeren Umfang als die Erkenntnisloſigkeit. Es gibt Gedichte, die außerhalb des Umfanges der Begriffloſigkeit liegen und doch noch in den Umfang der Erkenntnisloſigkeit fallen. Mit anderen Worten: es gibt Gedichte, die zwar gegen die Begriffloſigkeit, aber nicht gegen die Erkenntnisloſigkeit verſtoßen. Dagegen liegen alle Gedichte, die in den Umfang der Begriffloſigkeit fallen, auch innerhalb des Umfanges der Erkenntnisloſigkeit. Gedichte, die gegen die Erkenntnisloſigkeit ſündigen, fehlen auch gegen die Begriffloſigkeit. Die didaktiſche Dichtung bedeutet nicht nur vom Standpunkt der Erkenntnisloſigkeit, ſondern auch von der Forderung der Begriffloſigkeit aus eine Störung des rein äſthetiſchen Verhaltens.

Ich ſagte ſoeben: es gibt Gedichte, die zwar gegen die Begriffloſigkeit, aber nicht gegen die Erkenntnisloſigkeit ſündigen. Dichter von geringer Geſtaltungskraft zeigen in ihren Gedichten, auch wenn dieſe keineswegs didaktiſch ſind, oft den Mangel, daß ſich die Vorſtellungen darin zu ſehr dem Begriffscharakter annähern. Wenn Philoſophen ſich dichteriſch verſuchen, ſo liegt es geradezu nahe, dieſen Mangel zu erwarten. So anſprechend, freundlich und ſinnreich auch die Gedichte von David Friedrich Strauß ſind, ſo blicken doch überall allzuſehr die klaren, geordneten Begriffe hindurch.

Kant und Leibniz.

7. Jetzt, nachdem Erkenntnis- und Begriffloſigkeit des äſthetiſchen Verhaltens dargelegt iſt, iſt damit zugleich der richtige Kern aus dem bekannten grundlegenden Satze in Kants Äſthetik herausgehoben, daß ſchön das ſei, was ohne Begriffe allgemein gefalle. Kant gab ſeinem Satze den viel weiteren Sinn, daß aller Vorſtellungs- und Gedankengehalt aus dem Schönen auszuſchließen ſei. Dieſe Forderung beruht nach allem Vorangegangenen auf einer ungeheuren Verkennung.

Wir haben geſehen, daß zu jedem äſthetiſchen Gegenſtand ſeine Bedeutungsvorſtellung gehört, und daß dieſer Vorſtellungsgehalt ſich in zahlreichen Fällen zu Gedankengehalt ſteigert. Doch hat Kant darin Recht, daß ſich die Vorſtellungen und Gedanken niemals zu Begriffen verſchärfen dürfen.

Aber auch die Leibniziſche und an Leibniz anknüpfende Äſthetik kommt durch die hier vertretene Auffaſſung von Erkenntnis- und Begriffloſigkeit zu einem gewiſſen Rechte. Nach Leibniz beſteht das Schöne in der dunkel vorgeſtellten Harmonie. Darin liegt — von anderem abgeſehen — das Wahre, daß die Vorſtellungen, wie ich oft geſagt habe, eine Verdichtung, Verdunklung, verhältnismäßige Unordnung erfahren müſſen, wenn ſie für das äſthetiſche Verhalten brauchbar ſein ſollen. Nur erhält dieſe Einſicht bei Leibniz und denen, die ihm folgten, ein viel zu intellektualiſtiſches Gepräge.[1]) Denn während im äſthetiſchen Verhalten das Vorſtellen ſich dem Gefühl unter- und einordnet und die Spitze des Erkennenwollens abſtreift, erſcheint bei Leibniz und den Seinen das äſthetiſche Verhalten als eine Art niedrigen Erkennens. So gewinnen Kant und Leibniz durch die hier vertretene Auffaſſung ein jeder ſowohl ſein Recht als auch ſeine Widerlegung.

[1]) Über dieſen ſchon unzähligemal hervorgehobenen Mangel der Leibniziſchen Äſthetik hat beſonders Lotze in ſeiner „Geſchichte der Äſthetik in Deutſchland“ treffende Bemerkungen gemacht (S. 10 ff.).

Fünfzehntes Kapitel.

Dritte ästhetische Grundnorm in gegenständlicher Bezeichnung: das Ästhetische als Welt des Scheines.

Der allgemeine Scheincharakter des Ästhetischen.

1. Es bleibt noch übrig, die dritte Grundnorm nach der Seite des Gegenständlichen hin zum Ausdruck zu bringen. Wie macht sich die Willen-, Stoff- und Begriffloſigkeit, diese ganze Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls, an dem Gegenstande geltend? Der Gegenstand erscheint uns nicht als Wirklichkeit in vollem Sinn. Die ästhetische Wirklichkeit ist verglichen mit der unabgeschwächten Wirklichkeit des Lebens ein relativer Schein.

Wenn ich so spreche, so bleibt dabei der zugeschärfte Scheincharakter der Kunst gänzlich außer Frage. Der Schein, von dem hier die Rede ist, betrifft das Naturästhetische nicht weniger als die Kunstwerke. Im Reiche der Kunst kommt dann zu dem allgemeinen ästhetischen Schein noch eine besondere Art Schein hinzu. Und dieser hier hinzukommende Schein ist freilich von so auffallender Art, daß man versucht sein kann, wenn vom ästhetischen Schein gesprochen wird, zuerst an ihn zu denken.

Der besondere Scheincharakter der Kunst.

Dieser eigentümliche Scheincharakter der Kunst besteht darin, daß der Stoff, in welchem irgend ein Leben dargestellt wird, nicht der zu diesem Leben naturgemäß gehörende, sondern ein völlig anderer Stoff ist. Nur scheinbar also stellt sich jenes Leben in diesem Stoffe dar. Marmor, Ziegel, Holz, Oelfarben, Bleistiftstriche, Geigentöne, auch der Leib des Schauspielers — dies alles ist nur ein Scheinleib für die darin sich aussprechende Seele. Überall ist es schließlich menschliches Leben, was durch die Kunst entweder in einem toten Stoff, oder (wie vor allem in der Schauspielkunst) in einem fremden, nicht dazugehörenden Menschenleibe zum Ausdruck gebracht wird. Dieser

auf der Hand liegende beſondere Scheincharakter der Kunſt iſt gänzlich außer Acht zu laſſen, wo es ſich um die allem Äſthetiſchen eigentümliche Herabſetzung der Wirklichkeit zum Scheine handelt.

Was der allgemeine Scheincharakter des Äſthetiſchen bedeutet.

2. Die äſthetiſche Wirklichkeit iſt keine laſtende, bedrängende Wirklichkeit, keine Wirklichkeit, die uns zum Wollen und Handeln, zum Kampf ums Daſein triebe, die unſere Lebensſchickſale, unſer Wohl und Wehe beſtimmte. Sie gibt ſich uns nicht als Wirklichkeit, die mit bitterem Ernſte zu nehmen wäre, mit der wir als leben- und wirkenwollende Weſen zu rechnen hätten. Im Vergleich hierzu iſt die äſthetiſche Wirklichkeit ein Scheindaſein. Dies gilt auch vom Naturäſthetiſchen. Wenn ich meine Gärten, Felder und Wälder mit äſthetiſchem Auge betrachte, ſo ſtehen ſie mir nicht als eine Wirklichkeit gegenüber, die meinen Trieb nach Beſitzen oder Vermehren beſchäftigt, beunruhigt, befriedigt; ſondern ich ſpüre ſie als eine leichtere Wirklichkeit; ſie gewinnen für mein Auge etwas Bildhaftes, Scheinartiges. So auch wer ſeine Geliebte mit äſthetiſchem Blick zu betrachten im ſtande iſt, der löſt ſich in ſolchen Augenblicken von ihrem volllebendigen Daſein ab und nimmt ſie wie ein Bild, wie einen ſeligen Traum.

Vor allem deutlich tritt das Scheinhafte der äſthetiſchen Welt im Hinblick auf die Stoffloſigkeit hervor. Es ſind daher beſonders die dem Auge wahrnehmbaren äſthetiſchen Gegenſtände, an denen ſich der Scheincharakter auffällig darſtellt. Jene Entſtofflichung, die, wie wir ausführlich geſehen haben, mit den Geſichtswahrnehmungen im äſthetiſchen Verhalten vor ſich geht, bedeutet, gegenſtändlich ausgedrückt, nichts anderes als das Verzehrtwerden des Stoffes durch die Form, als das Heraustreten des ausfüllenden Stoffes zur reinen Oberfläche. Das Äſthetiſche als ein Reich der in dieſem Sinne ſtoffloſen, reinen Formen iſt im Vergleiche zur ſtofferfüllten Wirklichkeit ein Reich des Scheines. Die ſchwere, derbe, ſtrotzende Wirklichkeit iſt verſchwunden und an ihre Stelle ein Reich getreten, dem Wirklichkeit im vollen Sinne des Wortes nicht zukommt. Reine Oberflächen, Formen ohne ſtofflichen Hintergrund, Geſtalten, in denen alles Leben und aller Gehalt zur Außenſeite geworden iſt, ſind innerhalb der uns umgebenden Welt ein Unding. Und doch ſteht uns dieſes wirklichkeitsunfähige Reich als wirklich gegenüber. Es iſt eben eine ſcheinhafte Wirklichkeit. Ich will nicht ſagen, daß wir uns im äſthetiſchen Verhalten dieſer ſoeben dargelegten Charakteriſierung und Beurteilung

des Scheincharakters klar bewußt werden müſſen. Nur ſoviel wollte ich ſagen, daß, falls wir uns über den dunkel gefühlten Scheincharakter Rechenſchaft zu geben verſuchen, in der dargelegten Weiſe geſprochen werden müſſe.

Das Äſthetiſche als Phantaſieſchein.

Dieſe Einſchränkung iſt noch mehr zu beherzigen, wenn man dazu fortſchreitet, den äſthetiſchen Schein als Phantaſieſchein zu bezeichnen. Tut man dies, ſo kann damit nur gemeint ſein, daß, wenn man ſich fragt, wo die Welt der reinen Formen ihr beſonderes, ſelbſtändiges Daſein habe, man nur mit dem Hinweis auf die Phantaſie des Künſtlers und des Zuſchauers oder Zuhörers antworten könne. Der äſthetiſche Schein nötigt dem, der ſich über den Ort ſeines Daſeins Rechenſchaft gibt, die Antwort ab: er könne, wenn man ihm einen beſonderen Ort, ein von der wirklichen Welt getrenntes Reich anweiſen wolle, nur als in der Phantaſie exiſtierend angeſehen werden. Damit iſt aber keineswegs geſagt, daß der äſthetiſche Schein aus Phantaſietätigkeit hervorgehe, oder daß der Zuſchauer oder Zuhörer das Geſehene oder Gehörte in ſeine Phantaſie aufnehme, kurz daß pſychologiſch die Phantaſie beim Entſtehen des äſthetiſchen Scheines tätig ſei. Wir haben geſehen, daß es ſich ſo nicht verhält, ſondern vielmehr der äſthetiſche Schein in dem ſinnlichen Wahrnehmen ſelber zuſtande kommt, vorausgeſetzt, daß es unter beſtimmten Lagen des Bewußtſeins und im beſonderen unter beſtimmten Abzügen an Vorſtellungen ausgeübt wird. Nur ſoviel durfte geſagt werden, daß eine ſtarke Phantaſieanlage eine günſtige Bedingung für das ſtofflos ausgeübte Wahrnehmen ſei (S. 534 f.).

Mit dem allgemeinen Scheincharakter des Äſthetiſchen iſt unmittelbar zugleich eine gewiſſe Illuſion als allem Äſthetiſchen eigentümlich bezeichnet. Ich nannte ſie an früherer Stelle (S. 309) die Illuſion der Wirklichkeit. Sie beſteht darin, daß der äſthetiſche Gegenſtand, in Kunſt wie in der Natur, wiewohl er uns als ein in ſeiner Wirklichkeit fühlbar vermindertes Sein, als eine Scheinwirklichkeit berührt, uns dennoch als lebensfähige, geſättigte, daſeinsfrohe, volle Wirklichkeit erſcheint. Alles Äſthetiſche lebt und webt in dieſer Illuſion. Sie bildet den ſchillernden Zauberkreis, in dem ſich alles äſthetiſche Betrachten bewegt. Sie hüllt alles Äſthetiſche in jenen eigentümlichen Duft, der es uns entrückt und doch zugleich lebendigſt nahebringt.

Geſchichtliches.

3. Unter den Äſthetikern der Gegenwart hat niemand ſo ſehr wie Hartmann den äſthetiſchen Schein zum Ausgangs- und Mittel-

punkte der Äſthetik gemacht.[1]) Mag auch ſeine Lehre vom äſthetiſchen Schein einerſeits zu wenig pſychologiſch gehalten, anderſeits von erkenntnistheoretiſchen Geſichtspunkten, die nicht in die Äſthetik gehören, durchzogen ſein, und mag auch in ihr der Scheinbegriff in viel zu zugeſpitzter Geſtalt auftreten, ſo liegt doch in dieſer Grundlegung, ſchon wegen der ſtrengen und lehrreichen Durchdachtheit, ein hervorragendes Verdienſt ſeiner Äſthetik.

Ebenſo iſt hier Viſcher mit Nachdruck zu nennen. In ſeinem Syſtem der Äſthetik bildet der Schein einen grundlegenden Begriff. Nur iſt hier dieſem Begriff ein metaphyſiſcher Ausgangspunkt gegeben. Auch durch die ſpätere Geſtalt ſeiner Äſthetik geht, und hier ohne jene entſchiedene Wendung ins Metaphyſiſche, wie ein Grundton die Lehre vom Schein.[2]) Viſcher iſt ſich deſſen bewußt, daß er mit der Hervorhebung dieſes Begriffes nur den Weg weiter verfolge, den Goethe und Schiller gewieſen haben.[3]) Beſonders Schillers Briefe über die äſthetiſche Erziehung ſind von dieſem Begriff beherrſcht: ſie laufen in eine hochgeſtimmte und tiefſinnig philoſophiſche Feier des äſthetiſchen Scheines aus. Und ebenſo ſind die äſthetiſchen Betrachtungen Wilhelm von Humboldts von der Überzeugung durchdrungen, daß das Äſthetiſche erſt dort beginne, wo ſich das Wirkliche in ein Bild verwandele.[4]) Von Schiller iſt dann die Lehre vom Schein auf

[1]) HARTMANN, Philoſophie des Schönen, S. 1—39. Ein Schüler HARTMANNS, ARTHUR DREWS, hat beſonders den Scheincharakter des Äſthetiſchen dazu benützt, um die Anſicht zu begründen, daß das äſthetiſche Verhalten ſich nur verſtehen laſſe, wenn man eine wirkliche Spaltung unſeres Bewußtſeins in Ober- und Unterbewußtſein annehme. Das äſthetiſche Verhalten beruht nach DREWS auf einer Entfeſſelung des Unter- oder Traumbewußtſeins vermittelſt des äſthetiſchen Scheines (Das äſthetiſche Verhalten und der Traum. In den preußiſchen Jahrbüchern Bd. 104, Heft 3, S. 385 ff.). Ob das künſtleriſche Schaffen dem Erklärer das Zuhilfenehmen des Traumbewußtſeins nahelegt, iſt eine Frage, die in dieſem erſten Bande nicht behandelt werden kann. Was dagegen das äſthetiſche Betrachten und Genießen betrifft, ſo hat ſich uns nirgends auch nur die geringſte Veranlaſſung gezeigt, über das gewöhnliche, uns allen vertraute Bewußtſein hinüberzugreifen und zur Spaltung unſeres Bewußtſeins in ein Ober- und Unterbewußtſein unſere Zuflucht zu nehmen.

[2]) FRIEDRICH VISCHER, Äſthetik, § 53 ff. Das Schöne und die Kunſt, S. 50 ff., 83 f., 259. Wenn ZEISING die „Scheinhaftigkeit" als ein Grundmerkmal an allem Schönen hinſtellt (Äſthetiſche Forſchungen, S. 106 ff.), ſo meint er damit etwas ganz anderes. „Scheinhaftigkeit" iſt bei ihm nichts anderes als Anſchaulichkeit.

[3]) FRIEDRICH VISCHER, Äſthetik, § 55.

[4]) WILHELM VON HUMBOLDT, Über Goethes Hermann und Dorothea. Im 3., 14., 104. Kapitel und ſonſt.

die Romantiker übergegangen. So preiſt Friedrich Schlegel den Schein als einen „unzertrennlichen Gefährten des Menſchen“; auch das Licht der Aufklärung könne den „freien Schein der ſpielenden Einbildungskraft“ nicht untergraben.[1])

4. Hier iſt auch der Anwendung des Begriffes „Spiel“ auf das Äſthetiſche zu gedenken. Iſt das Äſthetiſche eine Welt des Scheins, ſo iſt ſie auch, dieſe Wendung liegt nahe, ein Reich des Spieles. Es iſt bekannt, daß vor allem Schiller, in Anknüpfung an Kant, das Weſen des künſtleriſchen Verhaltens in das Spiel geſetzt hat. Die ſchwierige und gehaltvolle mittlere Gedankenreihe in ſeinen äſthetiſchen Briefen mündet wie erlöſend in den faſt ſprichwörtlich gewordenen Satz: der Menſch iſt nur da ganz Menſch, wo er ſpielt.[2]) Und Goethe kommt in der Schrift „Der Sammler und die Seinigen“ zu dem Ergebnis, daß wahre Schönheit und vollendeter Stil Ernſt und Spiel verbunden in ſich enthalten. In der deutſchen Romantik, beſonders bei den beiden Schlegel[3]) und Novalis, kommt dann die Überzeugung vom Spiel als dem Weſen der Kunſt und vor allem der Dichtung zu einſeitigſter Ausbildung. Aber auch die Äſthetik der letzten Zeit hat vielfach durch Anwendung des Spielbegriffs gerade das Eigentümlichſte des äſthetiſchen Verhaltens zu erleuchten geglaubt. Ich nenne nur Spencer, Groos, Konrad Lange, Liebmann, Heinrich von Stein.[4]) Das Äſthetiſche als Spiel.

Stellt man ſich auf den Boden meiner Darlegungen, ſo leuchtet einmal die weſentliche Ähnlichkeit von Spiel und äſthetiſchem Verhalten, zugleich aber die prinzipielle Verſchiedenheit beider Verhaltungsweiſen ein. Auch im Spiel nehmen wir die Wirklichkeit nicht in vollem Ernſt; der Spielende behandelt die Gegenſtände wie los-

[1]) Friedrich Schlegels Jugendſchriften. Herausgegeben von Minor. Wien 1882. Bd. 1, S. 120 („Über das Studium der griechiſchen Poeſie“).

[2]) Vor allem in Goethes Wilhelm Meiſter fand Schiller das Einsſein von Ernſt und Spiel verwirklicht (in dem Brief an Goethe vom 28. Juni 1796).

[3]) A. W. Schlegel ſieht in „Spiel und Bezauberung“ das Ziel aller Kunſt (Vorleſungen über ſchöne Litteratur und Kunſt. Heilbronn 1884. Bd. 1, S. 40).

[4]) Groos erklärt auch in ſeiner letzten äſthetiſchen Schrift (Der äſthetiſche Genuß, S. 210, 231), daß er „nach wie vor in dem Spiel der inneren Nachahmung das zentrale Phänomen des äſthetiſchen Genießens erblicke“. Konrad Lange widmet dem Nachweiſe, daß die „Kunſt im Leben genau denſelben Zweck habe wie das Spiel“, eine ausführliche und inhaltreiche Darlegung (Das Weſen der Kunſt, Bd. 2, S. 1 ff.). Doch auch in den von ihm für beſonders beweiſend gehaltenen „Illuſionsſpielen“ (Bd. 2, S. 17 ff.) finde ich entſcheidende Merkmale des äſthetiſchen Verhaltens nicht eingeſchloſſen. Otto Liebmann, Gedanken und Tatſachen, Bd. 2, S. 296. Heinrich von Stein, Vorleſungen über Äſthetik, S. 28 ff.

gelöſt von den Intereſſen der Selbſterhaltung, von den Zwecken des Wollens. Sobald der Spielende über ſeinen gewinnenden Gegner in Ärger, Zorn, Wut gerät, ſobald überhaupt die Begierde, zu gewinnen, ſeine Leidenſchaften aufregt, ſo hat er aufgehört, zu ſpielen.

Unterſchied von Spiel und äſthetiſchem Verhalten.

Doch aber kommt es im Spiel bei weitem nicht zu jener durchgreifenden Herabſetzung des Wirklichkeitsgefühls wie im äſthetiſchen Betrachten. Namentlich fehlt im Spiele die Stoffloſigkeit. Für den Spielenden ſind die Gegenſtände, mit denen er ſpielt, ſtoffliche Dinge; von jener Herrſchaft der Form, von jenem Verzehrtwerden des Stoffes durch die Oberfläche findet ſich nichts im Spiele. Ball, Reif, Würfel, Puppe ſind für den Spielenden keineswegs reine Formen wie für den äſthetiſchen Betrachter. So iſt alſo im Spiel die Herabſetzung der Wirklichkeit zu Schein im Vergleiche zum äſthetiſchen Verhalten nur unvollkommen durchgeführt. Denkt man aber nun gar daran, daß das äſthetiſche Verhalten auf Einfühlung beruht und Menſchlich-Bedeutungsvolles zum Inhalte hat, ſo nimmt die Unähnlichkeit zwiſchen äſthetiſchem Verhalten und Spielen in gewaltigem Grade zu. Denn das Spielen ſchließt keineswegs jene geſteigerte Einfühlung in ſich wie das äſthetiſche Betrachten; und was den menſchlich-bedeutungsvollen Inhalt betrifft, ſo iſt das Spiel mit dem äſthetiſchen Verhalten überhaupt kaum zu vergleichen.

So wird man alſo das Spiel zwar zur Verdeutlichung der dritten äſthetiſchen Grundnorm mit Erfolg heranziehen dürfen. Und inſofern mag man immerhin das Reich des äſthetiſchen Scheines geradezu als Reich des äſthetiſchen Spieles bezeichnen. Man hat dann eben, was ja auch in anderen Fällen vorkommt, die Bedeutung des Wortes „Spiel“ geſteigert und verfeinert. Dagegen wäre es in hohem Grade irreführend, das Äſthetiſche überhaupt, alſo ohne Einſchränkung auf die dritte Norm, dem Spiele gleichzuſetzen. Darin läge ein Überſehen einſchneidender Verſchiedenheiten zwiſchen beiden Betätigungsweiſen. Vor allem das Erfordernis des menſchlich-bedeutungsvollen Gehaltes wäre dann beiſeite geworfen. Aber auch die Einheit von Schauen und Fühlen, von Form und Gehalt läßt ſich nicht als weſentliches Erfordernis am Spiele entdecken.[1]) Und ebenſowenig findet ſich die noch zu betrachtende vierte Norm — die einheitliche Gliederung — am Spiele verwirklicht. Indeſſen hat, trotzdem daß dieſe

[1]) Ich erinnere hier an die ſchönen Worte, die JEAN PAUL in der „Kantate-Vorleſung“ über die ſpielende Poeſie ſagt.

Einſchränkungen meiſtens nicht vorgenommen wurden, doch gerade die Anwendung des Spielbegriffes auf das Äſthetiſche — eben infolge jener weſentlichen Ähnlichkeit — die äſthetiſche Einſicht in hohem Grade gefördert.

Noch ſei bemerkt, daß ſich für gewiſſe Geſtaltungen die Heranziehung des Spielbegriffs beſonders eignet. Das Komiſche und namentlich wiederum gewiſſe Geſtaltungen des Komiſchen, ſo das Komiſche der feinen Art, das zwiſchen Scherz und Ernſt ſchwebt, und der übermütige, unbeſchwerte Humor, aber auch gewiſſe Formen des Romantiſchen drängen den Äſthetiker geradezu dazu hin, zum Zwecke der Charakteriſierung nach dem Spielbegriff zu greifen.

Nochmals die äſthetiſchen Scheingefühle.

5. Wenn vom äſthetiſchen Schein die Rede iſt, ſo kann man noch an drei andere Seiten des äſthetiſchen Verhaltens denken.

Man kann die äſthetiſchen Gefühle, wie ſchon einigemal hervorgehoben wurde (S. 165, 196, 498), als „Scheingefühle“ bezeichnen, wie denn auch beſonders Hartmann und Lange ſich dieſer Bezeichnung bedienen. Nur muß man alle ſchiefe und vermiſchende Auffaſſung fernhalten. Scheingefühle ſind die äſthetiſchen Gefühle inſofern, als ſich an ihnen die Herabſetzung des Wirklichkeitsgefühles bemerkbar macht, oder anders ausgedrückt: inſofern als ſie ſich nicht auf die volle Wirklichkeit, ſondern auf eine Scheinwelt beziehen. Die äſthetiſchen Scheingefühle ſind durchaus wirkliche Gefühle, keine bloßen Gefühlsreproduktionen; nur haben ſie unter dem Einfluß des Scheincharakters der Wirklichkeit, auf die ſie ſich beziehen, eine gewiſſe Abſchwächung und Umwandlung erfahren. Dies wurde an den bezeichneten Stellen zur Genüge dargelegt. Am meiſten tritt ohne Zweifel gegenüber den Kunſtwerken das Scheinhafte an den Gefühlen hervor. Denn hier ſtehen die Gefühle nicht nur unter dem Einfluß der allgemeinen äſthetiſchen Scheinhaftigkeit, ſondern auch unter dem beſonders ſtarken Einfluß des Kunſtſcheines.

Die äſthetiſche Scheinbeſeelung.

Man kann zweitens auch von Scheinbeſeelung ſprechen. Die ſymboliſche Einfühlung in das Untermenſchliche kann mit gutem Sinn als Scheinbeſeelung bezeichnet werden. Der wirkliche wie der gemalte Baum erhalten durch die Einfühlung eine Scheinſeele. Der wirkliche wie gemalte Ritter erhalten durch die Einfühlung eine Seele, die ihnen als Menſchen wirklich zukommt. So iſt alſo das Reich des Untermenſchlichen in äſthetiſcher Hinſicht ein Reich der Scheinbeſeelung.

Die äſthetiſche Scheineinheit.

Und drittens wird ſich uns auch bei Betrachtung der vierten Norm eine Scheinſeite am Äſthetiſchen ergeben. Die organiſche Ein-

heit, die jeder äſthetiſche Gegenſtand darſtellt, iſt, ſo wird ſich im siebzehnten Kapitel zeigen, gleichfalls ein bloßer Schein.

Sonach ist der allgemeine äſthetiſche Scheincharakter vom Kunſtſchein, von den Scheingefühlen, von der Scheinbeſeelung und von der Scheineinheit zu unterſcheiden.

Stellen wir uns etwa eine gemalte Landſchaft vor, ſo wirken hier alle fünf Bedeutungen von Schein zuſammen. Erſtens ſtehen uns die gemalten Bäume u. ſ. w. als reine, ſtoffloſe Formen vor Augen. Dies iſt der allgemeine äſthetiſche Schein. Zweitens ruft uns die Auftragung von Ölfarbe auf Leinwand den Eindruck einer Landſchaft hervor. Wir glauben eine Landſchaft vor uns zu ſehen. Dies iſt der Kunſtſchein. Drittens ſind die Gefühle, die ſich mit der Geſichtswahrnehmung verbinden, von dem gewöhnlichen Wirklichkeitsgefühl befreit; es ſind entlaſtete Gefühle oder Scheingefühle. Viertens ſehen uns die Bäume u. ſ. w. ſchwermütig, heiter, kraftvoll, ſehnſuchtsvoll u. dgl. an; kurz ſie erſcheinen uns als ſtimmungsbeſeelt. Dies iſt die Scheinbeſeelung. Und fünftens ſtellt ſich uns die Landſchaft wie eine wohlgegliederte, harmonieerfüllte, organiſche Einheit dar. Auch dieſe Einheit aber iſt eine Einheit nur für den Eindruck, alſo eine Scheineinheit.

Teleologiſche Begründung der dritten Norm: 1. der Wert des beſchaulichen Verhaltens.

6. Jetzt gilt es noch, die teleologiſche Rechtfertigung für die dritte Grundnorm zu geben (vgl. S. 388 ff., 471 f.). Dabei ſehe ich die beiden erſten Normen als feſtſtehend an und faſſe ins Auge, welch ein menſchheitlicher Wert durch das Hinzutreten der dritten Norm zu jenen beiden herauskommt.

Indem die dritte Norm hinzutritt, arbeitet ſich das äſthetiſche Verhalten noch entſchiedener zu einem eigenartigen menſchheitlichen Wertgebiete heraus. Schon infolge der beiden erſten Normen galt uns das äſthetiſche Verhalten als fühlend-ſchauendes Sichverſenken in den für den Menſchen bedeutungsvollen Weltinhalt. Jetzt tritt der Unterſchied dieſes Verhaltens von Wollen und Sittlichkeit, von Wiſſen und Wiſſenſchaft, von Frömmigkeit und Religion ſchärfer hervor.

Erſt durch die dritte Norm erhält die Einfühlung in den bedeutungsvollen Weltinhalt eine eigengeartete Stellung zur Wirklichkeit. Unter den menſchlich wertvollen Betätigungsweiſen würde eine fehlen, wenn der Menſch nicht auch im ſtande wäre, ſich zur Wirklichkeit beſchaulich zu verhalten, ſie als Schein und Bild zu nehmen, ſie frei von den Intereſſen des praktiſchen, ſittlichen, frommen, erkennenden

Ich zu betrachten, das Schwere, Laſtende, Erhitzende der Wirklichkeit abzuſchütteln, ſich im Wirklichen leichtatmend und ſchwebend zu ergehen. Und dieſe leichte und freie Betätigungsweiſe kommt nur dadurch zu voller Geltung, daß ſie ſich mit den beiden erſten Normen d. h. mit der fühlend-ſchauenden Verſenkung in den bedeutungsvollen Weltinhalt verbindet. Beide Seiten ſind wie für einander geſchaffen. Die willen-, ſtoff- und 'erkenntnisloſe Stellung zur Wirklichkeit erhält erſt in dieſer Verbindung die Kraft des Schauens, die Tiefe des Fühlens und die Richtung auf den Weltgehalt. Die leichte, ſpielende Stellung zur Wirklichkeit wird erſt durch dieſe Verbindung über bloße Spielerei und Träumerei, über Torheit und Wahn hinausgerückt. Und umgekehrt erhält die fühlend-ſchauende Vertiefung in das Menſchlich-Bedeutungsvolle erſt durch die Verbindung mit dieſer losgelöſten, entlaſteten Betätigungsweiſe die Möglichkeit, daß das Schauen wie das Fühlen zu voller, hemmungsloſer, möglichſt reiner Entfaltung gelange. Denn erſt durch die Verbindung mit der entlaſteten Beſchaulichkeit geſchieht es, daß der Entwicklung des Schauens und Fühlens alle Störungen und Verkümmerungen fern bleiben, die von der Unruhe und Einſeitigkeit des egoiſtiſchen, ſittlichen, wiſſenſchaftlichen und religiöſen Suchens ſtammen. Die Entwicklung des Schauens und Fühlens, ebenſo auch das Zur-Geltung-kommen des Menſchlich-Bedeutungsvollen iſt jetzt nicht in den engen Bann beſtimmter Intereſſen eingezwängt, ſondern bei der losgelöſten und freien Stellung zur Wirklichkeit iſt der Entwicklung nach allen Richtungen freie Bahn geſchaffen. Druck und Stachel, Enge und Not ſind geſchwunden.[1])

2. Gleichmäßige Entfaltung aller weſentlichen Seiten der menſchlichen Natur.

7. Die teleologiſche Beweisführung muß noch nach einer anderen Richtung geleitet werden. Hier kommt endlich zur Geltung, was ſo viele Denker und Dichter von dem Schönen und der Kunſt gerühmt haben: daß nämlich in dem künſtleriſchen Verhalten eine ſo gleichmäßige und eine ſo zwanglos und entgegenkommend in ſich übereinſtimmende Entfaltung aller weſentlichen Seiten der menſchlichen Natur vorliege wie ſonſt nirgends.

---

[1]) In WILHELM VON HUMBOLDTS Äſthetik bildet der „Zuſtand der Beſchauung" einen Grundbegriff. Nur faßt ihn HUMBOLDT enger, als es hier geſchieht, wie er ihn denn vorzugsweiſe auch nur gegenüber der epiſchen Dichtung gelten läßt (Über Goethes Hermann und Dorothea, im 55. Kapitel und in den folgenden). Trotz dieſer engeren Faſſung enthält doch die ſchöne Schilderung, die HUMBOLDT von dem Zuſtande der Beſchauung gibt, ſehr vieles, was auch für die hier vertretene allgemeinere Auffaſſung gilt.

Was das Gleichmäßige und Gleichgewichtsvolle anlangt, ſo genügen nach allem Früheren wenige Worte. Während die Wiſſenſchaft unter der Herrſchaft des anſchauungsarmen Begriffs, das egoiſtiſche und ſittliche Gebiet unter der Herrſchaft des nach außen geſpannten Wollens, das religiöſe Leben unter der Herrſchaft des nach innen geworfenen Gefühles ſteht, gibt es im äſthetiſchen Verhalten eine derartig einſeitige Haltung, eine ſolche Zuſpitzung nicht. Wahrnehmen, Vorſtellen, fühlendes Erleben gehen in vielſeitiger und kräftiger Entwicklung Hand in Hand; zugleich macht ſich Phantaſie dabei in mehrfachem Sinne geltend; aber auch Strebungen und Gedanken ſind im äſthetiſchen Verhalten reichlich entwickelt.

a) Zuſammengehen von Schauen und Fühlen.

Zwangloſe Übereinſtimmung, entgegenkommendes Füreinanderſein beſteht vor allem zwiſchen Schauen und Fühlen. Alles über die Einheit von Form und Inhalt Geſagte kann als Erläuterung hierzu angeſehen werden. Im äſthetiſchen Verhalten wird das Anſchauen ſo ausgeübt, als ob es bereit wäre, das Gefühlte in ſich aufzunehmen, und das Fühlen, als ob es geneigt wäre, in das Angeſchaute einzugehen. Anſchauen und Fühlen ſchließen ſich im äſthetiſchen Verhalten für einander auf.

b) Verſöhnung zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem.

8. Doch ſind es noch zwei andere, freilich verwandte Gegenſatzpaare, die im äſthetiſchen Genießen zu freundlicher Übereinſtimmung kommen. Erſtens iſt dies der Gegenſatz von Sinnlichem und Geiſtigem im Menſchen.

Nach allem Vorausgegangenen darf ohne Übertreibung geſagt werden, daß dieſer Grundgegenſatz in dem menſchlichen Weſen ſich auf äſthetiſchem Gebiete ſo ausgleicht und verſöhnt wie ſonſt nirgends. Das Sinnliche iſt kräftig und freudig entwickelt, ohne daß doch der Menſch zur Tierheit, zu Üppigkeit und Oberflächlichkeit herabſänke. Und umgekehrt iſt auch das Geiſtige kräftig und freudig entfaltet, ohne daß doch der Menſch ſich zu einem einſeitigen Vernunftgeſchöpf, zu einem rein innerlichen, ſinnenflüchtigen Weſen hinaufſteigerte. Der Dualismus im Menſchen iſt hier zu freundlichem Bunde ausgeglichen, der prinzipiellſte Kampf in ihm iſt zur Verſöhnung gebracht. Das Sinnliche iſt in ſich ſelbſt erhöht und durchgeiſtigt, das Geiſtige geht in das Sinnliche wie in ſeine Heimat ein. Dabei muß *man*, wenn vom Sinnlichen die Rede iſt, nicht bloß an die Geſichts- und Gehörswahrnehmung, ſondern auch an den Anteil der niederen Sinne, insbeſondere an die bei der Einfühlung beteiligten Empfindungen und Empfindungsreproduktionen, ſodann auch an die „ergänzenden“

Empfindungsreproduktionen, ferner an die in die Zuſtandsgefühle einſchmelzenden Organempfindungen, endlich aber auch an die mannigfach beteiligte Phantaſie denken. In welch ſtarkem Sinne aber das Geiſtige zu nehmen iſt, geht beſonders daraus hervor, daß alles Fühlen, Streben, Sinnen im Äſthetiſchen ſchließlich ſich immer auf Menſchlich-Bedeutungsvolles, alſo auf einen wertvollen Gehalt richtet.

Dieſe Verſöhnung zwiſchen Sinnlichem und Geiſtigem nun wird durch das Hinzutreten der dritten Norm eine beſonders vollkommene. Denn gemäß der dritten Norm bleiben dem Zuſammenklang von ſinnlicher und geiſtiger Natur alle Spannungen und Kämpfe ferne, die in dem Gebiete der Selbſtſucht und Sittlichkeit, des Forſchens und des religiöſen Lebens entſpringen. Die dritte Norm iſt es allererſt, die durch jene Herabſetzung des Wirklichkeitsgefühls, durch die Einführung jener Entlaſtung und Beſchaulichkeit dem Einswerden von Sinnlichkeit und Geiſt ausdrücklich das Gepräge des Kampfloſen gibt.

So kommt jetzt zu ſeinem relativen Rechte, was Schiller von den „Künſtlern“ angefangen in zahlloſen ſchönen, geiſtreichen und tiefſinnigen Wendungen und Betrachtungen über das Äſthetiſche als die Verſöhnung des Sinnlichen und Geiſtigen ſagt. Auch Grillparzer war, wie mehrere ſeiner Aphorismen zeigen, von dieſem Gedanken lebhaft durchdrungen.[1]) Aber auch durch die deutſche ſpekulative Äſthetik geht dieſe Grundanſchauung, wenn auch in überſteigerter und metaphyſiſcher Geſtalt. So ſpendet denn auch Hegel Schiller begeiſtertes Lob, weil dieſer das Schöne als Ineinsbildung des Sinnlichen und Vernünftigen begriffen habe. Aber auch wo Hegel ſelbſt die Kunſt als Einheit von Sinnlichkeit und Geiſtigkeit ſchildert, findet er oft hochgeſtimmte Worte.[2]) Und auch auf die junghegelſche Äſthetik von Theodor Mundt kann hingewieſen werden: mit Enthuſiasmus wird hier die Schönheit als Löſung des Rätſels vom Einsſein des Geiſtes und der Materie gefeiert.[3])

[1]) GRILLPARZER, Ausgabe in 20 Bänden, Bd. 15, S. 24, 55. Über GRILLPARZERS Bedeutung für die Äſthetik haben EMIL REICH (GRILLPARZERS Kunſtphiloſophie. Wien 1890) und FRIEDRICH JODL (GRILLPARZERS Ideen zur Äſthetik. Im 10. Bande des GRILLPARZER-Jahrbuches 1900, S. 45 ff.) in trefflicher Weiſe gehandelt.

[2]) HEGEL, Vorleſungen über die Äſthetik, 2. Aufl., Bd. 1, S. 78 ff., 197 ff. und ſonſt.

[3]) THEODOR MUNDT, Äſthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunſtwerkes im Lichte unſerer Zeit. Berlin 1843. S. 74 und ſonſt. Auch CARRIERE hat über dieſe verſöhnende Seite des Schönen treffliche Worte (Äſthetik, 3. Aufl., Bd. 1, S. 288).

c) Verſöhnung des Gegenſatzes: Menſch und Außenwelt.

9. Und noch ein weiteres Gegenſatzpaar findet im äſthetiſchen Verhalten ſeine Verſöhnung: der Gegenſatz von Menſch und umgebender Welt. Im äſthetiſchen Verhalten ſucht weder der Menſch die Außenwelt noch die Außenwelt den Menſchen zu beherrſchen. Im Handeln, Erkennenwollen, ſelbſt im religiöſen Verhalten ſetzt die Wirklichkeit dem Menſchen auf Schritt und Tritt Schwierigkeiten und Hinderniſſe in den Weg; ſie will ſich dem Beginnen des Menſchen nicht fügen, und da ſucht nun der Menſch ihr mit ernſtem Bemühen, das oft als Liſt oder Gewalt auftritt, beizukommen. Im äſthetiſchen Schauen und Genießen ſind alle dieſe Spannungen und Feindſeligkeiten aus dem Verhältniſſe von Menſch und Außenwelt geſchwunden. Und da iſt es nun wieder vor allem die dritte Norm, der zufolge ſich ſolch freundliches, wechſelſeitig entgegenkommendes Verhältnis zwiſchen dem Betrachter und der Wirklichkeit ergibt. Der äſthetiſche Betrachter will von der Wirklichkeit nichts erwerben, erobern, überhaupt von ihr nichts haben. So nimmt er denn das von Natur und Kunſt Gebotene mit freudiger Dankbarkeit an. Er fühlt, wie ihm Natur und Kunſt, indem ſie ihm Schönes, Erhabenes und andere wertvolle Eindrücke gewähren, freundlich entgegenkommen, und ſo geht er bereitwillig auf ſie ein. Das äſthetiſche Betrachten iſt wie ein freiwilliges wechſelſeitiges Sichfinden von Menſch und Außenwelt. Das äſthetiſch Gebotene wird wie eine Gunſt genoſſen; und auch der Genießende iſt gegen die Wirklichkeit günſtig geſtimmt. Auch hier wieder wird man durch das Wort „Gunſt“ an ſchöne Gedankengänge Schillers erinnert.[1]) Aber auch ſchon die erſte Norm weiſt auf eine ſolche als freiwillig gefühlte Übereinſtimmung hin. Die Form des äſthetiſchen Gegenſtandes, indem ſie gleichſam von Stimmung, Gefühl, Seele vollgeſogen iſt, ladet freundlich den Betrachter ein, ſich in fühlendem Schauen leicht und mühelos mit ihr zu vermählen.

So entſpringt alſo durch das Zuſammenwirken der drei Normen eine charakteriſtiſche und wertvolle menſchliche Betätigungsweiſe, die dem ſittlichen Handeln, dem Wahrheitsſtreben und dem religiöſen Leben ebenbürtig an die Seite tritt.

[1]) SCHILLER, Anmut und Würde.

Sechzehntes Kapitel.

Vierte ästhetische Grundnorm in psychologischer Bezeichnung: Steigerung der beziehenden Tätigkeit.

Steigerung der beziehenden Tätigkeit: eine weitere Norm.

1. Wollte man bei den auseinandergeſetzten drei Normen ſtehen bleiben, ſo würde eine weſentliche Seite am Äſthetiſchen nicht eingefangen werden können. Im äſthetiſchen Verhalten vollzieht ſich, wie das ſechzehnte Kapitel des zweiten Abſchnittes dargelegt hat, überall ein geſteigertes Beziehen, ein möglichſt durchgeführtes Einigen und Gliedern. Darin eben liegt die vierte und letzte äſthetiſche Grundnorm.

Die Funktion des Beziehens iſt an allem Wahrnehmen und Vorſtellen beteiligt. So iſt natürlicherweiſe auch alle äſthetiſche Einfühlung als Einheit von Wahrnehmen, Vorſtellen und Fühlen allenthalben von der Funktion des Beziehens durchzogen. Dagegen enthält die Einfühlung nicht auch ſchon notwendig jene Steigerung der beziehenden Tätigkeit, jene dem äſthetiſchen Verhalten eigentümliche möglichſt vollkommene Durchführung des Einigens und Gliederns. Hiermit iſt eine neue pſychologiſche Quelle und eine neue Norm für das äſthetiſche Verhalten gegeben.

Es gibt lebendige, kraftvolle, intime Einfühlung, der dieſes äſthetiſche Einigen und Gliedern abgeht. Unſere Einfühlung kann dem Geſamteindruck gelten, ohne daß uns dieſer als ein einheitlich gegliedertes Ganzes gegenüberſtünde. Eine Landſchaft kann mit lebhafter Einfühlung betrachtet werden, ohne daß ſie dem Betrachter zu einem wohlgruppierten Bilde würde. Der wenig Muſikaliſche kann ein Tonſtück mit inniger, beglückender Einfühlung aufnehmen, ohne daß ſich ihm doch Verknüpfung und Gliederung in feſten, klaren Zügen herausbildete. Die Einfühlung kann aber auch den verſchie-

denen Einzelheiten gelten. Auch in dieſem Falle kommt es zu keiner gegliederten Einheit. Es kann jemand ſich in ein vielgliedriges, verwickeltes Kunſtwerk Einzelheit für Einzelheit einfühlen, ohne daß die Einzelheiten ſich zu einem gegliederten Ganzen zuſammenſchlöſſen. Ein romaniſcher Kirchenbau, ein aus vielen Geſtalten beſtehendes Denkmal, eine Sonate kann mit inniger Einfühlung in jedem Teil genoſſen werden, ohne daß doch dieſe Teile ſich gehörig abhöben, ergänzten, gruppierten und zuſammenfaßten.

Noch viel weniger kann daran gedacht werden, das gliedernde Einigen als Folgerung aus dem Menſchlich-Bedeutungsvollen oder aus dem Scheincharakter des Äſthetiſchen aufzufaſſen. Und da auch umgekehrt davon keine Rede ſein kann, aus der Forderung des Einigens und Gliederns die drei erſten Normen abzuleiten, ſo darf mit Recht dieſe möglichſte Steigerung der beziehenden Funktion als eine neue, ſelbſtändige pſychologiſche Quelle und als eine neue, ſelbſtändige Grundnorm des äſthetiſchen Verhaltens angeſehen werden.

Anſchauliche und dingliche Gliederung.

2. Was mit dieſer neuen Norm geſagt iſt, wird erſt völlig deutlich, wenn man ſich einen wichtigen Unterſchied zum Bewußtſein bringt, der das Gliedern und Einigen betrifft.

Entweder nämlich wird das Gliedern und Einigen durch die unmittelbar in der Anſchauung zu Tage tretenden Verhältniſſe ohne Einmengung der dinglichen Bedeutungsvorſtellungen beſtimmt; oder das Gliedern und Einigen vollzieht ſich in Abhängigkeit von dem, was die Anſchauungen in dinglicher Hinſicht bedeuten. Die Gliederung der erſten Art wird unmittelbar durch die Form, dieſe durch den Inhalt beſtimmt.

Indeſſen bedarf dieſe Gegenüberſtellung doch noch einer näheren Beſtimmung. So einfach, wie ſie zunächſt zu ſein ſcheint, iſt ſie doch nicht. Indem nämlich die anſchaulichen Verhältniſſe das Gliedern und Einigen beſtimmen, wirken zugleich auch die Stimmungen und Strebungen mit, die in den anſchaulichen Verhältniſſen als ſolchen, d. h. ſoweit ſie nicht Dinge und Menſchen bedeuten, zum Ausdruck kommen. Was alſo in dieſem erſten Fall zum Gliedern und Einigen nötigt, iſt mit den anſchaulichen Verhältniſſen zugleich die ſtimmungsſymboliſche Einfühlung. Man darf alſo die beiden Fälle ſtreng genommen einander nicht ſo gegenüberſtellen, daß das Gliedern und Einigen in dem einen Falle durch die Form und in dem anderen durch den Inhalt beſtimmt wäre; ſondern genauer iſt es ſo, daß in dem erſten Fall die Form ſamt dem ſtimmungsſymboliſchen Inhalt

die beziehende Tätigkeit leitet, während in dem zweiten Fall die dinglichen Bedeutungsvorſtellungen und natürlich auch die an dieſe ſich knüpfenden dinglichen Bedeutungsgefühle es ſind, wodurch die Gliederung beſtimmt wird. Dabei können die dinglichen Bedeutungsvorſtellungen und -gefühle auch ſymboliſcher Art ſein. Ich will die beiden Weiſen kurz als anſchauliche und als dingliche Gliederung bezeichnen.

Das anſchauliche Gliedern wird ſonach beſtimmt durch die Verhältniſſe der Linien und Flächen, der Farben, der muſikaliſchen Töne, der ſprachlichen Laute. Das dingliche Gliedern dagegen richtet ſich nach dem, was die ſinnlichen Formen in dinglicher Hinſicht bedeuten.

Beiſpiele für anſchauliches und dingliches Gliedern.

3. Nehmen wir eine Landſchaft, etwa Ruysdaels „Sumpf“ (in der Eremitage zu Petersburg, durch Vervielfältigungen jedoch allbekannt). Schon durch die Linien- und Lichtverhältniſſe als ſolche ſcheidet ſich das Dargeſtellte in Vorder- und Hintergrund, in Nähe und Ferne. Ebenſo zerlegt ſich ſchon rein anſchaulich das Bild in eine linke, mittlere und rechte Baumgruppe. Auch ein Hinwegſtreben von links und rechts zur Mitte macht ſich ſchon rein anſchaulich an zwei abſterbenden Bäumen fühlbar. Ebenſo kommt Betonung und Abſtich durch helle und finſtere Baumſtämme in das Bild. Aber mit dieſer anſchaulichen Gliederung verbindet ſich Gliederung dinglicher Art. Der ſich vor der zurücktretenden mittleren Baumgruppe ausbreitende Sumpf mit den Baumſpiegelungen, mit Schilf und Waſſerroſen hebt ſich als vordere Mitte mit eigenartigem Charakter heraus: dem Emporſtreben der umgebenden Bäume entſpricht hier ein Hinabſtreben in gefährliche Tiefe; den üppigen Wucherungen auf feſtem Boden ſteht die ſo ganz andere Belebtheit der Waſſerfläche gegenüber. Um dieſe Gegenüberſtellung in das Bild hineinzuſchauen, dazu bedarf es eines beſtimmten Wiſſens. Mit dem Sehen der Linien-, Licht- und Farbenverhältniſſe muß ſich das Wiſſen von dem, was Waſſer, Sumpf, feſter Boden, Baum u. ſ. w. iſt, verknüpfen. Erſt unter dieſer Bedingung kann die zuletzt bezeichnete Gegenüberſtellung vorgenommen werden. So geht hier anſchauliche und dingliche Gliederung Hand in Hand.

Oder betrachten wir Raffaels Karton vom wunderbaren Fiſchzug. Schon durch die Linienverhältniſſe allein gliedert ſich uns das Bild in zwei Gruppen zu je drei männlichen Geſtalten. Jede der beiden Gruppen füllt einen Kahn. So heben ſich ferner auch rein ſchon durch die Linien- und Lichtverhältniſſe das diesſeitige Ufer mit den

drei Kranichen, die weite Waſſerfläche und das hügelreiche jenſeitige Ufer voneinander ab. Ja auch innerhalb einer jeden der zwei Gruppen und zwiſchen beiden ergeben ſich ſchon allein durch die Linien der Arme, Gewänder u. ſ. w. gewiſſe Beziehungen. Dieſe anſchauliche Gliederung erfährt nun aber eine bedeutende Vertiefung und Verfeinerung, wenn man ausdrücklich die Bedeutungsvorſtellungen maßgebend ſein läßt. Indem man die ſegnende Gebärde Jeſu, den Ausdruck zerknirſchter Dankbarkeit in dem auf die Kniee geſtürzten Petrus, den gleichfalls Jeſu voll Hingebung zugewandten Andreas auf ſich wirken läßt, kommt eine ganz andere Spannung, Bewegung und Einheit in die erſte Gruppe wie durch die bloße Linienbetrachtung. Und Ähnliches ließe ſich von der zweiten Gruppe und von dem ganzen Bilde ſagen. So gehen alſo die beiden Arten der Gliederung Hand in Hand. Noch möge man etwa auf folgende Einzelheit achten. Jeſus an der Spitze des linken Kahnes und der Steuermann an dem entgegengeſetzten Ende des rechten Kahnes ſtehen als gegensätzliche Gruppenabſchlüſſe in Beziehung zueinander. Auch dieſe Beziehung ergibt ſich nur durch ein Zuſammenwirken der anſchaulichen und der dinglichen Gliederung.

Anſchauliche und dingliche Gliederung in den verſchiedenen Künſten.

4. Schon ein flüchtiger Blick auf die verſchiedenen Künſte lehrt uns, daß in ihnen das Verhältnis von anſchaulicher und dinglicher Gliederung ſehr verſchiedener Art iſt. In den darſtellenden Künſten herrſcht die dingliche Bedeutungsvorſtellung; alles, was hier geboten wird, will Naturdinge, Menſchen, Ereigniſſe, Handlungen, Geſchicke bedeuten. Hier ſpricht daher bei der Auffaſſung der Kunſtwerke die dingliche Gliederung ein entſcheidendes Wort. Mit ihr zugleich aber macht ſich ſtets die anſchauliche Gliederung geltend. Denn wie auch immer die Dinge für die Sonderung und Einigung in einem Kunſtwerk beſtimmend ſein mögen, ſo bleiben doch auch die Linien-, Licht-, Farben- und (dies gilt mit Rückſicht auf die Dichtung) Tonverhältniſſe als ſolche von mitentſcheidender Bedeutung für die gliedernde Auffaſſung des Kunſtwerkes. Und ein Gleiches gilt von allem Naturäſthetiſchen. Ganz anders dagegen ſteht es in den Stimmungskünſten. In der Muſik findet die dingliche Bedeutungsvorſtellung überhaupt keine Stelle. Hier kann alſo auch von dinglicher Gliederung keine Rede ſein. Auch die „aſſoziierten“ Vorſtellungen der Programmmuſik ſind auf das Gliedern, das wir an einem Tonſtück dieſer Richtung beim Hören vornehmen, wohl ſo gut wie einflußlos. Nur die Tonverhältniſſe als ſolche ſind es, die das Auseinanderhalten

und Zuſammenfaſſen, Gruppieren und Herausheben der Töne beſtimmen. In der von mir eingeführten Bezeichnungsweiſe darf daher geſagt werden, daß Tonſtücke durchweg nur der anſchaulichen Gliederung unterliegen.

In den übrigen Stimmungskünſten verhält es ſich zwar nicht ganz ſo, aber doch ähnlich. Die anſchauliche Gliederung herrſcht hier in hohem Grade vor, die dingliche Gliederung kommt nur einigermaßen in Betracht. Wenn ſich mir ein Gefäß nach Fuß, Bauch, Hals, Ausguß und Henkel oder ein Schrank nach Türen, Feldern, Füllungen, Säulen, Frieſen, Geſimſen gliedert, ſo iſt dieſe Gliederung hauptſächlich durch ſchauende Vertiefung in die Linien und Flächen und ihre Formenſprache beſtimmt. Nur nebenher wirken dabei auch die dinglichen Bedeutungsvorſtellungen mit. Das Wiſſen etwa von dem Zwecke des Ausguſſes, Henkels am Gefäße oder der Tür am Schranke bringt in die Gliederung gewiſſe Betonungen hinein, die ſonſt nicht darin lägen. Und genau das Gleiche gilt von den Bauwerken. Wenn ſich uns auch der Eindruck einer Kirche durchaus nach der anſchaulichen Formenſprache ihrer Glieder einteilt und zuſammenfaßt, ſo wirkt doch dabei auch das Wiſſen von der dinglichen Bedeutung einigermaßen mit. Durch das Wiſſen von dem Zweck der Pforten, Fenſter, des Innenraumes, des Turmes erhalten dieſe Teile der Kirche eine eigenartige Hervorhebung in dem Organismus des Ganzen.

Das Vorwiegen des Unregelmäßigen in den darſtellenden Künſten.

5. Dieſer Unterſchied zwiſchen den darſtellenden und den Stimmungskünſten iſt entſcheidend für das ganze Gepräge der Kunſtwerke dort und hier. Wenn ſich die beziehende Tätigkeit den Kunſtwerken der darſtellenden Art zuwendet, ſo ſtellen ſich ihr allenthalben die ſelbſtändigen, unzernehmbaren, eigenwilligen, vielgeſtaltigen, in ſich und im Verhältnis zueinander höchſt unregelmäßigen Gebilde entgegen, aus denen Natur und Menſchenwelt beſteht. Mit dieſen Gebilden, von denen jedes — mehr oder weniger — von Ungleichheit durchdrungen iſt, und die auch in ihrem Zuſammenſein für das Anſchauen ungleich mehr Unregelmäßigkeit als Regelmäßigkeit aufweiſen, muß das gliedernde Verfahren des Betrachters rechnen. Wenn die beziehende Tätigkeit von der Erwartung begleitet ſein ſollte, daß die einheitlichen Ganzen vorwiegend in gleiche Glieder zerfallen werden, oder daß ſich zwiſchen den ungleichen Teilen vorwiegend gleiche Verhältniſſe herausheben werden, ſo würde ſie hier eine gewaltige Enttäuſchung erfahren. Selbſt bei ſolchen Künſtlern, die das

Beſtreben haben, möglichſt regelmäßig zu ſchaffen, das Unterſchiedene in möglichſt miteinander übereinſtimmenden Verhältniſſen zu durchbilden, tritt das Regelmäßige und Übereinſtimmende vor dem Unregelmäßigen und Ungleichen weit zurück. Nur zu Annäherungen an Regelmäßigkeit, Symmetrie, Verhältnisgleichheit kann es hier kommen.

Betrachtet man etwa Verehrungen der Maria aus früher Zeit, ſo findet man häufig rechts und links von der erhöht thronenden Maria je einen Heiligen, Stifter oder Engel und dieſe regelmäßige Gruppe eingerahmt von einer gleichfalls regelmäßigen Bogenarchitektur und vielleicht auch einen Teppich als unmittelbaren Hintergrund Marias in regelmäßiger Weiſe verwendet. Zur Verdeutlichung erinnere ich an das Bild von Lorenzo di Credi in der Dresdener Galerie, das Maria mit dem Kinde, links den heiligen Sebaſtian, und rechts den Evangeliſten Johannes darſtellt, oder an das Bild von Hans Memling in der kaiſerlichen Gemäldegalerie in Wien, auf dem man Maria mit dem Kinde, links einen Engel, der ihm einen Apfel reicht und rechts den Stifter ſieht. Trotz der ſich dem Auge ſofort aufdrängenden Regelmäßigkeit überwiegt doch bei weitem das Ungleiche, das aus dem Regelmäßigen Herausfallende, das einander nicht Entſprechende. Genau genommen darf man nur von einer fernen Annäherung an das Regelmäßige und Übereinſtimmige reden. Selbſt aber wenn die beiden Geſtalten neben Maria einander noch mehr entſprächen und die ganze Anordnung im Raume noch ſymmetriſcher wäre, ſo würde doch die nun einmal nicht wegzubringende Ungleichheit einer jeden menſchlichen Geſtalt in ſich und der verſchiedenen menſchlichen Geſtalten im Verhältnis zueinander, ebenſo die Ungleichheit der mannigfaltigen verwendeten Dinge, der Gewänder, der landſchaftlichen Gebilde u. ſ. w. reichlich dafür ſorgen, daß eigenwillige Unregelmäßigkeit das Herrſchende im Bilde bleibt. So auch auf dem Bilde Botticellis im Berliner Muſeum, das die Maria, umgeben von je vier Engeln mit Lilien, darſtellt: bei aller Regelmäßigkeit herrſcht doch bei weitem das Nichtaufgehen in Regel und Übereinſtimmung vor. Oder man denke an ältere Darſtellungen der Kreuzigung: wenn z. B. Filippino Lippi auf dem Gemälde im Berliner Muſeum links vom Gekreuzigten Maria, rechts den heiligen Franziskus knieen, ebenſo rechts und links zwei Engel von ähnlicher Haltung das Blut aus den Wunden der Hände Jeſu auffangen läßt, ſo drängt ſich dem Auge das Symmetriſche der Anordnung auf. Allein genau genommen über-

wiegt auch hier das nicht Übereinſtimmige, das unſymmetriſch Einmalige bei weitem.

Wenn daher manche Kunſtſchriftſteller, wie z. B. Goethe in der Abhandlung über Laokoon, von den bildenden Künſten vorzugsweiſe Regelmäßigkeit und Symmetrie verlangen, ſo hat dies ſelbſtverſtändlich nur einen ſehr relativen Sinn. Keinesfalls kann damit ein Vorherrſchen des Übereinſtimmenden vor dem Nichtübereinſtimmenden ernſtlich gefordert ſein.

Stimmungskünſte: Freiſein vom Zwange der Dinge.

6. In den Stimmungskünſten liegen die Dinge ganz anders. Hier trifft die Funktion des Trennens und Zuſammenfaſſens nicht auf den Widerſtand von Dingen. Der Künſtler hat es hier durchweg mit zernehmbarem und willkürlich zuſammenfügbarem Material zu tun. Für ihn gibt es keine unzerlegbaren Gruppen. Wie iſt nicht alles, was uns in Natur und Menſchenwelt begegnet, voll von Unregelmäßigkeiten, eigenſinnigen Einmaligkeiten, in ſich ungleichen Mehrmaligkeiten! Dergleichen iſt für die Stimmungskünſte nicht vorhanden. Töne, Linien, Farben in ihrer endloſen Zuſammenſetzbarkeit bilden für ſie das Material. Der darſtellende Künſtler muß vor den Dingen Halt machen; in den Stimmungskünſten dagegen ſind es erſt die einzelnen Formelemente, die als ein ſchlechtweg Gegebenes anerkannt werden müſſen.

Das reinſte Beiſpiel bietet die Tonkunſt. In der Baukunſt und im Kunſthandwerk fehlt zwar die dingliche Gliederung nicht; aber die Dinge, um die es ſich hier handelt, werden ja ſelbſt erſt von Menſchenhand zuſammengefügt. Haus und Tempel, Kanne, Schrank und Teppich ſind willkürliche Herſtellungen; in endloſer Mannigfaltigkeit können Linien, Flächen, Farben in Gruppierung gebracht werden. So ſind der Baukünſtler und Kunſthandwerker in ähnlicher Weiſe frei wie der Tonſchöpfer. Freilich nur in ähnlicher Weiſe. Denn einen gewiſſen Zwang übt für ſie allerdings das „Ding“ aus: ſie müſſen auf den praktiſchen Zweck Rückſicht nehmen, den Kanne, Teppich, Haus u. ſ. w. zu erfüllen haben. Hierin liegt für dieſe Künſtler eine gewiſſe vom Ding ausgehende Einſchränkung in der Gruppierbarkeit der Linien, Flächen und Farben.

Das Hervortreten des Regelmäßigen in den Stimmungskünſten.

7. Aus dieſer Sachlage ergibt ſich für die Stimmungskünſte die Folgerung, daß hier die Einheit in das Mannigfaltige ungleich widerſtandsloſer, vollſtändiger, folgerichtiger, weniger abgebogen und unterbrochen hineingebildet werden kann. Der Künſtler wird auf dem Boden der Stimmungskünſte die Teile und Verhältniſſe von der Einheit

geradezu durchdringen laſſen, ſie der Übereinſtimmung und Gleichheit geradezu unterwerfen. Hier erſt kommt es zu ſolchen Wiederholungen der Glieder, wie ſie etwa die Fenſterreihe einer Faſſade oder das Muſter eines Teppichs zeigt. Hier erſt entſpringt die Wiederholung des gleichen Verhältniſſes zwiſchen ungleichen Teilen, wie ſie etwa der ein Muſikſtück beherrſchende Rhythmus aufweiſt. Hier überhaupt kommt es erſt zu ſichtlicher Zurückdrängung des eigenſinnig Einmaligen, des aus der Regel Herausfallenden, zu entſchiedener Überwindung der die darſtellenden Künſte beherrſchenden Ungleichheit.

Wiederholung derſelben Glieder oder derſelben Verhältniſſe.

Wir müſſen uns hier an die in der vierten Norm ausgeſprochene Forderung erinnern: es ſoll das Gliedern und zugleich das Einigen ſoweit als möglich durchgeführt werden. Das Wort „möglichſt“ beſagt deutlich, daß der Grad der Gliederung und ebenſo der Einheit und das Verhältnis des Überwiegens und Zurücktretens, in dem beide Seiten ſtehen, von der jeweiligen künſtleriſchen Sachlage abhängt. Es läßt ſich daher nicht in allgemeingültiger Weiſe für das ganze Gebiet des Äſthetiſchen feſtſtellen, bis zu welchem Grade die Einheit in die Unterſchiedenheit hineinzuarbeiten ſei, und bis zu welchem Grade die Unterſchiedenheit ſich in der Einheit geltend zu machen habe. Dies hängt von den verſchiedenen Arten und Zweigen der Kunſt, von den verſchiedenen Stilweiſen, den verſchiedenen Künſtlerindividualitäten und nicht zum wenigſten von den verſchiedenen zur Bearbeitung vorliegenden Stoffen ab. Soviel aber läßt ſich ſchon hier ſagen, daß in den Stimmungskünſten das „möglichſte“ Herausarbeiten von Einheit und Gliederung etwas gründlich anderes bedeuten muß als in den darſtellenden Künſten. Auf dem Boden der Stimmungskünſte werden der einigenden Funktion nirgends ſolche unregelmäßig geſtaltete und noch unregelmäßiger ſich zuſammenfindende Gebilde, wie es die „Dinge“ ſind, entgegengeworfen. Die Einheit iſt hier erſt dann zur „möglichſten“ Geltung gebracht, wenn ſie ſich als Wiederholung derſelben Glieder oder doch derſelben Verhältniſſe bewährt. Dies iſt hier naturgemäß das Ziel, dem die Einigung zuzuſtreben hat. Die Regelmäßigkeit und Symmetrie der Bauwerke kann uns lehren, was „Wiederholung derſelben Glieder“ bedeutet. Zugleich tritt uns hier auch „Wiederholung derſelben Verhältniſſe“ entgegen. Anders verhält es ſich mit der Wiederholung derſelben rhythmiſchen Einheit in einem Muſikſtück oder mit der wiederholten Durcharbeitung desſelben Themas. Hier kann die „Wiederholung derſelben Glieder“ völlig fehlen; dagegen iſt die „Wiederholung derſelben Verhältniſſe“

unerläßlich. Wollten die darſtellenden Künſte die Einigung ebenſoweit treiben, ſo müßten ſie die Dinge in die widernatürlichſten und abſurdeſten Zuſammenhänge bringen, ja ſie geradezu zerkleinern und zertrümmern.

Das Element des Ungleichen in den Stimmungskünſten.

Wenn nun aber auch die Stimmungskünſte die Einheit ſo weit als möglich treiben und das Viele in ſich ſelbſt einander möglichſt gleich geſtalten, ſo folgt daraus doch keineswegs, daß in ihnen das Ungleiche ausgemerzt iſt. Denn zur vierten Norm gehört auch möglichſte Durchführung der Gliederung. Es wird alſo ganz darauf ankommen, in welchem Grade die in den verſchiedenen Stimmungskünſten obwaltenden Bedingungen die Ausgeſtaltung des in ſich Unterſchiedenen, des aus der Regel Herausfallenden, des eigenwillig Abſpringenden und ſich der Gleichheit Entgegenſtemmenden als wünſchenswert erſcheinen laſſen.

Was die Tonkunſt betrifft, ſo kann ſchon ein flüchtiger Blick lehren, daß das Ungleiche ſich hier einer reichen, oft geradezu üppigen Entfaltung erfreut. Wohin man blickt, trifft man auf Tonfolgen, in denen ſich, ſo ſehr ſie auch in eine von derſelben rhythmiſchen Einheit beherrſchten Taktfolge eingeſpannt ſind, dennoch in verſchiedenen Beziehungen (nach Tonhöhe, Tondauer, Tonſtärke, Tempo, Harmonie) eine Fülle von Unregelmäßigkeit geltend macht. Oft ſprießt und blüht und ſtrotzt alles von ſelbſtherrlicher Unregelmäßigkeit, ſodaß es ſcheint, als ob dieſe ſich ſelbſt mit Entzücken genöſſe. Jede Melodie iſt ja ſchon an ſich nur durch die Herrſchaft des Ungleichen möglich. In der Baukunſt macht ſich das Ungleiche lange nicht in demſelben Grade bemerkbar; hier iſt es weit mehr von Regel und Gleichheit aufgezehrt. Aber auch hier macht es ſich in gewiſſem Grade geltend. Wie zahlreich ſind nicht an den Bauwerken die unſymmetriſch einmaligen Glieder! Man denke etwa an Sockel, Geſimſe, Fries, Kapitäl, Giebel, Erker, Turm. Und wie kommt nicht gar in Villen modernen Stiles das Ungleiche zur Entfaltung!

Die Stellung des Regelmäßigen in der Äſthetik.

8. Es iſt üblich, das Regelmäßige in ſeinen verſchiedenen Formen in dem allgemeinen, grundlegenden Teil der Äſthetik zu behandeln und ſo dieſen Formen das Anſehen von allgemeingültigen Normen zu erteilen. In der neueſten Zeit hat beſonders Hartmann dem Regelmäßigen und verwandten Geſtaltungen unter dem zuſammenfaſſenden Namen des „mathematiſch Gefälligen“ in dem grundlegenden Teil ſeiner Äſthetik eine ausführliche Erörterung zu teil werden laſſen.

Aus meiner Darlegung ergibt ſich, daß das Regelmäßige, weit entfernt, eine äſthetiſche Norm zu ſein, vielmehr etwas höchſt Einſeitiges iſt und den äſthetiſchen Anforderungen geradezu widerſtrebt. Das Regelmäßige wird, ſo ſahen wir, auf den verſchiedenen Kunſtgebieten (und in den Naturgeſtalten iſt es nicht anders) nur dadurch zu einer Seite des äſthetiſchen Eindrucks, daß es ſich mehr oder weniger verleugnet, daß es vor dem Unregelmäßigen zurücktritt, daß es ſich (man denke an die darſtellenden Künſte) zu einer bloßen Andeutung und Spur herabſetzt. Daher iſt es unrichtig, die Formen des Regelmäßigen als äſthetiſche Muſterbilder, als reine Offenbarungen des Schönen hinzuſtellen. Man leſe etwa bei Zeiſing, mit welchem Entzücken er in den verſchiedenen Formen des mathematiſch Regelrechten ſchwelgt. Sie gelten ihm als ein „Rein-Schönes“.[1]) Nach meinem Dafürhalten muß das in dieſer Hinſicht allen äſthetiſchen Erſcheinungen voranzuſtellende Ideal vielmehr ſo lauten, daß der Zug nach Regelmäßigkeit ſich nach dem jeweiligen künſtleriſchen Sachverhalte in der einen oder anderen Weiſe und Stärke mit dem Zuge nach Unregelmäßigkeit zu paaren habe. Je reiner regelmäßig etwas erſcheint, umſomehr nähert es ſich dem äſthetiſch Dürftigen, umſomehr wird es zu einem äſthetiſchen Grenzfall, der nur noch leer und kahl wirkt. So wenig alſo dürfen die Formen des Regelmäßigen als etwas äſthetiſch Ausgezeichnetes behandelt werden. Im weiteren Verlauf der Äſthetik wird dann das Regelmäßige in ſeinem Hervor- und Zurücktreten bei verſchiedenen Gelegenheiten zu erörtern ſein; insbeſondere wird jede Kunſt Anlaß geben, nach den gerade in ihr vorliegenden Bedingungen für die Verbindung von Regelmäßigkeit mit Unregelmäßigkeit zu fragen.

Wie die Regelmäßigkeit geometriſcher Figuren zu beurteilen iſt.

Dieſen Anſichten könnte der Gegner mit dem Hinweis auf die geometriſchen Figuren entgegentreten. Hier, ſo könnte man ſagen, führe doch das rein Regelmäßige die Herrſchaft. Allein in Wahrheit verſchlechtert ſich mit dem Hereinziehen der geometriſchen Figuren die Stellung des Gegners. Denn die geometriſchen Figuren ſind überhaupt kein vollgültiger äſthetiſcher Gegenſtand. Sie gehören weder dem Kunſtbereiche, noch dem Gebiete des Naturäſthetiſchen an, ſie ſind vielmehr Gebilde einer künſtlichen Abſtraktion. Daher verhält ſich ihnen gegenüber das äſthetiſche Gefühl weit unſicherer als vor den vollen Naturgeſtalten und den Gebilden der Kunſt. Schon

[1]) Adolf Zeising, Äſthetiſche Forſchungen, S. 163 ff.

an früherer Stelle (im ſechſten Kapitel dieſes Abſchnittes; S. 438) wurde ausgeführt, in wie gezwungener und künſtlicher Lage ſich ſolchen abſtrakten Formenzuſammenſtellungen gegenüber, die weder ein Kunſtwerk noch einen Naturgegenſtand bedeuten, das äſthetiſche Gefühl befinde, und daß daher die an ſolchen Formen geſammelten Erfahrungen nicht als zweckmäßige Grundlage für die Äſthetik angeſehen werden dürfen. Wenn daher Regelmäßigkeit und verwandte Verhältniſſe auf Grund der an geometriſchen Figuren gemachten Beobachtungen und Verſuche als äſthetiſche Muſterverhältniſſe hingeſtellt werden, ſo liegt darin im Gegenteil ein Grund mehr, um gegen eine derartige Aufſtellung Widerſpruch zu erheben. Und noch ſtärker muß der Widerſpruch dann ausfallen, wenn man bei den Verſuchen mit geometriſchen Figuren auf die Einfühlung verzichtet und lediglich nach dem abſtrakten Wohlgefallen und Mißfallen fragt. Dann können die Verſuche und ihre Ergebniſſe, wie gleichfalls ſchon an der angeführten Stelle gezeigt wurde, überhaupt nicht mehr als äſthetiſche gelten.

Fechner.

Wenn z. B. Fechner die Wohlgefälligkeit des Quadrats und verſchiedener Rechteckformen unterſucht und auf Grund hiervon eine Anzahl von Regeln aufgeſtellt hat, durch die gewiſſe Formen als muſtergültig ausgezeichnet, andere als mißfällig beiſeite geſchoben werden,[1]) ſo glaube ich vielmehr, daß auch die als mißfällig verworfenen Formen unter Umſtänden, d. h. wenn die Natur des Gegenſtandes, der Stil und die individuelle künſtleriſche Art eine beſtimmte Beſchaffenheit haben, äſthetiſch wirkſam werden können. Ich greife nach einem Buche, das mir grade zur Hand iſt: Deutſche Möbel der Vergangenheit von Ferdinand Luthmer, und finde beim Durchblättern, daß an den hier abgebildeten Schränken, Truhen, Bettſtellen, Täfelungen u. ſ. w. Rechtecke der verſchiedenſten Form, lang und dünn in die Höhe geſtreckte, zuſammengedrückte und breit hingelagerte, dem Quadrat in verſchiedenen Graden ſich annähernde und von ihm in verſchiedenen Graden ſich entfernende, vorkommen, und daß ſie alle eine äſthetiſch wirkſame Sprache zu uns reden. Die Wohlgefälligkeitskurve, die man für das Rechteck ermittelt hat,[2]) dürfte, ſo glaube ich, kaum von Einfluß auf den äſthetiſchen Eindruck dieſer konkreten Rechtecke ſein. Bei den äſthetiſchen Verſuchen wird viel zu ſehr, wo nicht gar ausſchließlich, freilich nur ſtillſchweigend, der Maßſtab des Anmutigen und im engen Sinne Schönen angelegt. Es wird vergeſſen,

[1]) Fechner, Vorſchule der Äſthetik, Bd. 1, S. 190 ff.

[2]) Wundt, a. a. O., Bd. 3, S. 149 f.

daß Rechtecke, Dreiecke, Ellipſen, Bögen, Kreuze u. ſ. w. immer dann einen äſthetiſchen Wert haben, wenn ſie die Einfühlung zu irgendwie bedeutſam eigenartiger Betätigung auffordern, und daß dieſe Betätigung keineswegs notwendig im Sinne des Anmutigen und Schönen zu ſein braucht, ſondern beiſpielsweiſe auch im Sinne des Charakteriſtiſchen, Abſonderlichen, Komiſchen ſtattfinden kann.

Oder wenn Fechner, um noch etwas anderes anzuführen, zu dem Ergebnis kommt, daß „allgemein geſprochen ſich alles Rauhe, Grelle, Schroffe, Eckige, Abrupte, Zerriſſene im Nachteil der Wohlgefälligkeit gegen das Sanfte, Runde, Fließende, in ſich Zuſammenhängende, auseinander Folgende, durch Übergänge Vermittelte“ befindet,[1]) ſo ſteht dies gleichfalls mit dem, was wir gegenüber Natur und Kunſt erfahren, in vollem Widerſpruche. Es gibt ganze große Gebiete und Richtungen in der Kunſt, aber auch überaus zahlreiche Naturgeſtalten, wo im Gegenteil das Eckige, Schroffe, Zerriſſene, Chaotiſche u. dgl. den Grund der äſthetiſchen Befriedigung enthält. Dieſen Einſpruch gegen ſein Prinzip hat ſich auch Fechner bis zu gewiſſem Grade zu Bewußtſein gebracht. Allein er glaubt, daß dort, wo uns Eckiges, Schroffes u. dgl. gefällt, ein Abzug am Gefallen aus dem Grunde eintrete, weil die Verletzung des Geſetzes, wonach das Sanfte, Runde, Fließende u. dgl. gefällt, mit Unluſt bezahlt werden müſſe. So macht ſich alſo nach Fechner auch dort, wo Eckiges, Schroffes u. ſ. w. gefällt, das Wohlgefallen am Sanften, Runden u. dgl. geltend, nämlich in Form einer Herabminderung des Gefallens an den entgegengeſetzten Formen. Nach meiner Auffaſſung dagegen macht das Eckige, Zerriſſene, Schroffe u. dgl. in zahlloſen Fällen rein von ſich aus, ohne uns alſo erſt an ein verleugnetes Geſetz zu erinnern und hierdurch einen Abzug an äſthetiſcher Wirkung zu erfahren, einen vollkommenen äſthetiſchen Eindruck. Es wäre ſeltſam, Donatello, Dürer, Rembrandt gegenüber ſo zu urteilen: die Werke dieſer Künſtler wären doch viel ſchöner, wenn alles daran fließender, ſanfter, regelmäßiger wäre; allein man werde für dieſen Mangel durch Vorzüge anderer Art entſchädigt. In dieſer ſchlechtweg unkünſtleriſchen und den unmittelbaren äſthetiſchen Eindruck falſch wiedergebenden Weiſe müßte allen Ernſtes nicht nur von Fechner, ſondern im Grunde von allen, die aus ihren Verſuchen mit elementaren Formen Regelmäßigkeitsideale ableiten, geurteilt werden.

[1]) Fechner, a. a. O., Bd. 1, S. 61 ff.

Siebzehntes Kapitel.

Vierte ästhetische Grundnorm in gegenständlicher Bezeichnung: der ästhetische Gegenstand als organische Einheit.

Der äſthetiſche Gegenſtand als Einheit in der Mannigfaltigkeit.

1. Fragt man, wie ſich das Zuſammen von einigender und gliedernder Tätigkeit an dem äſthetiſchen Gegenſtande zeige, ſo bietet ſich zunächſt die altherkömmliche Bezeichnung dar, daß er Einheit in der Mannigfaltigkeit und Mannigfaltigkeit in der Einheit darſtelle. Es hat ſich dem forſchenden Menſchengeiſt an dem Schönen wohl keine Eigentümlichkeit ſo ſtark und ſo häufig aufgedrängt wie dieſe. Schon Plato ſucht das Schöne von dieſer Seite her zu faſſen; wenn er das Schöne in *συμμετρία, ἀναλογία* und *ἁρμονία* ſetzt,[1]) ſo zielen dieſe Beſtimmungen ſämtlich auf eine Einheit im Vielen, auf ein Zuſammenſtimmen des Unterſchiedenen. Ähnlich iſt es bei Ariſtoteles.[2]) Horaz beginnt ſein Lehrgedicht mit Vorſchriften, die ſich auf die Einheit und Zuſammengehörigkeit der Glieder eines Dichtungswerkes beziehen. Und treten wir in die neuere Äſthetik ein, ſo treffen wir gleichfalls an den verſchiedenſten Punkten auf Beſtimmungen des Schönen, die nach der bezeichneten Richtung hin liegen. Bei Baumgarten ſteht die Übereinſtimmung der Teile unter ſich und mit dem Ganzen im Mittelpunkte des Syſtems. Sulzer ſagt: man ſei darin einig, daß die Schönheit das auf Einheit zurückgebrachte Mannigfaltige ſei.[3]) Aber auch bei dem ſo völlig anders gearteten Herder gehört zur Schön-

[1]) JULIUS WALTER, Die Geſchichte der Äſthetik im Altertum. Leipzig 1893. S. 245 ff.

[2]) JULIUS WALTER, a. a. O., S. 545 ff.

[3]) SULZER, Vermiſchte philoſophiſche Schriften. 2. Aufl. Bd. 1, S. 29 (in der Abhandlung „Unterſuchung über den Urſprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen").

heit Wohlordnung, Harmonie der Teile, Eben- und Gleichmaß der wirkenden Kräfte.[1]) Und auch bei Solger kommt in der Reihe der ſich immer mehr vertiefenden Schönheitsbegriffe die Beſtimmung vor, daß ſich in der ſchönen Erſcheinung die Einheit des Begriffes und des Mannigfaltigen offenbare.[2]) Und betrachtet man die moderne Äſthetik, ſo findet man das Prinzip der einheitlich verknüpften Mannigfaltigkeit beiſpielsweiſe ebenſo bei Fechner[3]) wie bei Lipps[4]) ausführlich erörtert.

Der äſthetiſche Gegenſtand als organiſche Einheit.

2. Sieht man näher zu, ſo wird man die Einheit in der Mannigfaltigkeit, wenn ſie äſthetiſch wirken ſoll, als organiſche Einheit zu faſſen haben. Möglichſte Einheit bei der möglichſten Mannigfaltigkeit: ſo lautet die Norm. Dieſe Forderung wäre nicht erfüllt, wenn dem Mannigfaltigen ein Ähnliches oder Gleiches nur äußerlich, ohne inneren Zuſammenhang, anhaftete, ſodaß alſo Gleichgültigkeit, bloßes Nebeneinanderbeſtehen zwiſchen dem Vielen und Einen vorhanden wäre. Ein beliebiges Farbengeklexe bildet inſofern eine Einheit, als allen Farben eben die Gattung „Farbe“ zu Grunde liegt. Wenn ich eine Wellenlinie, eine krumme Naſe, einen krummen Schnabel, einen krummen Rücken, einen krummen Säbel, eine verbogene Eiſenbahnſchiene nebeneinander zeichne, ſo iſt allen dieſen Gebilden ſichtlich die Eigenſchaft des Krummen gemeinſam. Und doch wäre es geradezu lächerlich, wenn man dieſe beiden Fälle als Beiſpiele für die äſthetiſche Einheit in der Mannigfaltigkeit anführen wollte. Die verſchiedenen Farbenklexe und die krummen Gebilde ſtellen darum, weil jenen das Weſen des Farbigen zu Grunde liegt und dieſen das Merkmal des Krummen anhaftet, noch lange keine innerlich zuſammengehörige Einheit dar.

Darauf vielmehr kommt es an, daß ſich in dem Unterſchiedenen das Eine als naherückende, bindende, für einander beſtimmende Macht zu betätigen ſcheint; daß das Viele den Eindruck innerlichen Zuſammengehörens, Aufeinander-Angelegtſeins hervorbringt; daß die Teile durch ihre Natur, durch die in ihnen ſich veranſchaulichenden Kräfte, alſo von innen her aufeinander bezogen erſcheinen, daß dies Mannigfaltige ſo ausſieht, als ob es aus einer Einheit hervorwüchſe, als

[1]) HERDER, Kalligone, im zweiten Kapitel („Vom Angenehmen in Geſtalten“) des erſten Teiles.

[2]) SOLGER, Erwin, Bd. 1, S. 56 ff.

[3]) FECHNER, Vorſchule der Äſthetik, Bd. 1, S. 53 ff.

[4]) LIPPS, Grundlegung der Äſthetik, S. 29 ff.

ob es aus einem inneren Mittelpunkte heraus geboren wäre und ſich ſo zu einem organiſchen Ganzen geordnet hätte. Es muß ſich unſer vor dem äſthetiſchen Gegenſtande das Gefühl bemächtigen: jedes der Glieder müſſe aus innerem eigenen Drange des Ganzen ſo ſein, wie es iſt, und könne gar nicht anders gedacht werden. Dies iſt der einzig haltbare Sinn des ſo oft ausgeſprochenen Satzes, daß das Schöne ein in ſich Zweckmäßiges iſt.[1])

Die organiſche Einheit: ein Schein.

Soll dieſe Beſchreibung der organiſchen Einheit vor Mißverſtändniſſen geſchützt ſein, ſo darf dieſe Einheit weder im naturwiſſenſchaftlichen Sinn, noch auch im Sinne pſychologiſcher Wirklichkeit genommen werden. Es wäre geradezu lächerlich, jenes zielſtrebige Wechſelverhältnis der Glieder in das Kunſtwerk als in ein Ding der Außenwelt zu verlegen; aber es wäre auch verfehlt, zu glauben, daß dieſes Verhältnis zwiſchen den Wahrnehmungen, Vorſtellungen, Gefühlen, die das äſthetiſche Verhalten ausmachen, wirklich beſtehe. Vielmehr handelt es ſich in dieſer Einheit nur um ein Als-Ob, um einen Schein. Indem wir an dem äſthetiſchen Gegenſtand die beziehende Tätigkeit ausüben, wird uns der Eindruck zu teil, als ob die Teile des wahrgenommenen Gegenſtandes in organiſcher Einheit ſtünden und ein zweckvoll geordnetes Ganzes bildeten. Die beziehende Tätigkeit wird von der Gewißheit organiſcher, zweckvoller Einheit begleitet. Indem wir den Gegenſtand gliedern und zuſammenfaſſen, ſcheint uns organiſche Einheit aus ihm entgegenzutreten.

Illuſion der organiſchen Einheit.

So ergibt ſich hier eine eigentümliche äſthetiſche Illuſion. Wir wiſſen oder fühlen doch dunkel, daß der äſthetiſche Gegenſtand an ſich ſelbſt nicht von zwecktätigen Beziehungen beherrſcht iſt, und dennoch erſcheint er uns als eine organiſche lebendige Einheit. Man darf daher in dieſer Hinſicht von einer Illuſion der organiſchen Einheit reden. Nur wo es ſich um einen wirklich lebendigen Organismus (ein wirkliches Tier, einen wirklichen Menſchen) handelt, alſo in gewiſſen Fällen des Naturäſthetiſchen, hört dieſe Illuſion auf, und auch dann nur für denjenigen, der an zwecktätige Kräfte im Organismus glaubt. Für dieſen iſt in ſolchem Falle die organiſche Einheit kein Schein mehr, ſondern wahrhafte Wirklichkeit. Abgeſehen

[1]) CARRIERE z. B. definiert das Schöne als „angeſchaute Zweckmäßigkeit in gefallender Form“ (Äſthetik, 3. Aufl., Bd. 1, S. 88). Wenn HERMANN COHEN die äſthetiſche Form als das Geſetz der Erzeugung des Inhaltes auffaßt (Kants Begründung der Äſthetik. Berlin 1889. S. 361 ff.), ſo ſcheint ihm an dem Äſthetiſchen ungefähr das vorzuſchweben, was hier „organiſche Einheit“ heißt.

von dieſem Sonderfall handelt es ſich hier um eine allgemeine äſthetiſche Illuſion. Sie iſt um ſo mehr vorhanden, je ſtärker und deutlicher das Gefühl iſt, daß in dem Kunſtwerk oder Naturgegenſtand keine Zielſtrebigkeit objektiv walte. Von dieſer Illuſion der organiſchen Einheit war andeutungsweiſe ſchon an einer früheren Stelle (S. 311) die Rede.

Gefühlsmäßige Gewißheit von der organiſchen Einheit.

Ein anderes Mißverſtändnis würde entſtehen, wenn man von dem Betrachtenden erwartete, er werde die Einheit des äſthetiſchen Gegenſtandes in Form eines Begriffs angeben oder ſie an dem Gegenſtande darlegen und aus ihm beweiſen können. Nur gefühlsmäßig, nicht aber begrifflich entſteht im Betrachter die Gewißheit der organiſchen Einheit. Wenn der Betrachter ſie zugleich auch begrifflich darzulegen weiß, ſo iſt dies eine Leiſtung, die über das äſthetiſch Erforderliche hinausgeht.

Auf dieſem Wege muß noch um einen Schritt weiter gegangen werden. Die organiſche Einheit, deren der Betrachter gefühlsmäßig gewiß wird, braucht auch keineswegs derart zu ſein, daß ſie für das kritiſche und philoſophiſche Bewußtſein als zurückführbar auf einen begrifflichen Mittelpunkt erſcheint. Es hieße, an die organiſche Einheit des äſthetiſchen Gegenſtandes einen wiſſenſchaftlichen Maßſtab anlegen, wenn man von ihr fordern wollte, daß ſie der kritiſchen Betrachtung in jedem Falle eine Idee oder ein Prinzip als Mittelpunkt aufweiſen müſſe. Es iſt keineswegs nötig, daß ſie bei kritiſcher Zergliederung auf einen genau beſtimmten, begrifflich angebbaren Kern hinführe. Dieſe ganze Zumutung iſt beiſeite zu laſſen. Die äſthetiſche organiſche Einheit hält ſich in der Regel vielmehr derart im Unbeſtimmten, daß ſie auch für den kritiſchen Zergliederer ein Unbeſtimmtes bleibt. Es iſt ungehörig, mit der Erwartung auf einen genau beſtimmten Mittelpunkt an ſie heranzutreten. Es kommt allein darauf an, daß dem Gefühl des Betrachters der Eindruck zu teil werde, hier waltè organiſche Zuſammengehörigkeit. Die einigende Macht kann dabei ihrem Inhalte nach in unbeſtimmter Schwebe bleiben und bleibt es in den allermeiſten Fällen auch.

Die einigende Kraft in den darſtellenden und in den Stimmungskünſten.

3. Der Charakter der einigenden Kraft im Eindruck des äſthetiſchen Gegenſtandes hängt von dem beſonderen Gebiete und Zweige der Kunſt, ſodann natürlich von der beſonderen Beſchaffenheit des Gegenſtandes ab. Den wichtigſten Unterſchied in dieſer Hinſicht begründet der uns ſchon im vorigen Kapitel bedeutſam gewordene Umſtand, daß in den Stimmungskünſten ſich ausſchließlich oder doch

weit überwiegend die „anſchauliche“ Gliederung betätigt, in den darſtellenden Künſten dagegen die „anſchauliche“ Gliederung mit der „dinglichen“ Hand in Hand geht (S. 562 f.). Wir haben uns nun daran zu erinnern, daß die „anſchauliche“ Gliederung durch Verſenkung in die ſtimmungsſymboliſch beſeelten Formen als ſolche entſteht. So iſt es erklärlich, daß die einigende Kraft in den Gebilden der Stimmungskünſte ausſchließlich oder doch weit überwiegend ſtimmungsmäßiger und zugleich ſymboliſcher Art iſt. Die Gebilde der darſtellenden Künſte dagegen ſcheinen uns von einer einigenden Kraft verwickelterer Art durchwaltet zu werden: ſie bildet hier einen Inbegriff von Stimmung und Vorſtellung, von ſymboliſchen und wirklichen Beſtandteilen. Die dargeſtellten Dinge und Menſchen, Vorgänge und Handlungen ſind für das Zuſtandekommen der organiſchen Einheit von weſentlicher Bedeutung: durch die ihnen entſprechenden wirklichen Bedeutungsvorſtellungen und Bedeutungsgefühle haben ſie an dem Hervorgehen des Eindruckes der organiſchen Einheit einen hervorragenden Anteil. Damit verbindet ſich in den darſtellenden Künſten die ſtimmungsſymboliſche Einfühlung: von ihr erhält — äußerlich ausgedrückt — zur anderen Hälfte die einigende Kraft im Kunſtwerk ihre Antriebe.

Man nehme etwa einige Beweinungen Chriſti: z. B. das jetzt in Bodes und Knapps „Meiſterwerken der Malerei“ wiedergegebene Gemälde Annibale Carraccis „Die drei Marien“, dann die Beweinung von van Dyck in der Liechtenſteingalerie zu Wien und die von Dürer in der alten Pinakothek. Die Zuſammengehörigkeit der Geſtalten in jeder der drei Gruppen iſt, was die dingliche Gliederung betrifft, von der gefühlsmäßigen Vorſtellung bedingt: dem Leichnam Chriſti gilt die in allen um ihn gruppierten Geſtalten ſichtbar werdende, ſchmerzvoll leidenſchaftliche Aufregung und Hingebung. Zugleich liegt in dieſer die Gruppe einigenden Vorſtellung das Gefühl von dem Außerordentlichen, Einzigen, für Zeit und Ewigkeit, Menſchheit und Gott Bedeutungsvollen der Tatſachenreihe, in welche die Beweinung des Leichnams Chriſti gehört. Damit zugleich aber macht ſich auch die anſchauliche oder, wie man auch ſagen könnte, ſtimmungsſymboliſche Gliederung geltend. Und ſo ſcheinen denn auch die Geſtalten in den drei Gruppen als innerlich zuſammengehörig durch die in den Linien (von den Farben will ich hier abſehen) ſich ausſprechende Geſamtſtimmung. Bei Carracci ſcheint das in den Linien offenbar werdende Leben aus einer Quelle weicher, ſanftfließender, ſchmiegſam

hingebungsvoller Stimmungen zu ſtrömen. Bei van Dyck iſt dieſe die Linien bindende Stimmungseinheit ſchon kraftvoller, rückſichtsloſer, aber doch noch frei von Härte und Sprödigkeit. Dürers Bild dagegen zeigt einen Aufbau der Gruppe und einen Linienlauf in Körpern und Gewändern, der von hartem, ſprödem, allem Nachgiebigen und Geſchmeidigen eigenwillig widerſtrebendem Leben beherrſcht zu ſein ſcheint.

Geſtalt in der Mitte als Einheitsausdruck.

4. Wie nun aber auch die Einheit im äſthetiſchen Gegenſtand beſchaffen ſein mag, in jedem Falle tritt ſie anſchaulich hervor. Das Einigen und Gliedern geht innerhalb der ſinnlichen Seite des Gegenſtandes vor ſich. Die Art und Weiſe aber, wie die Einheit anſchaulich offenbar wird, iſt ſehr verſchieden. Am ſinnenfälligſten iſt ſie dort vorhanden, wo eine Geſtalt als Mitte des äſthetiſchen Gegenſtandes betont iſt, derart daß ſeine übrigen Teile ſich anſchaulich auf die in der Mitte befindliche Geſtalt beziehen. In der mittleren Geſtalt, auf die ſich alles übrige bezieht, faßt ſich gleichſam die Einheit des Gegenſtandes zuſammen. So iſt es in Baukunſt, Kunſthandwerk und ſonſt, wenn die ſymmetriſche Gliederung eine beſondere, einmalige Geſtalt als Mitte aufweiſt, die beide einander gleiche Hälften ſcheidet. Oft bildet ein höheres, prächtiger gegliedertes Fenſter oder Portal, ein reicher entwickelter Giebel die Mitte, zu deren beiden Seiten ſich einander gleichende bauliche Glieder befinden. Die Kreuzigung wird oft (man denke an Mantegnas Kreuzigung im Louvre) ſo dargeſtellt, daß Chriſtus am Kreuz die Mitte zwiſchen den beiden gekreuzigten Verbrechern bildet. Die Fälle, in denen das Rechts und das Links von der mittleren Geſtalt einander gleichen, gehen in zahlloſen Abſtufungen in ſolche Fälle über, wo die beiden Teile rechts und links von der mittleren Geſtalt einander völlig ungleich ſind. Raffaels Madonnen geben hierfür treffliche Beiſpiele. Man vergleiche etwa die Madonna di Foligno, die Madonna mit dem Stieglitz, die Sixtiniſche Madonna, die Madonna mit dem Diadem, die Madonna im Grünen, die heilige Familie mit der Eidechse. In, dieſen Beiſpielen nimmt die Ungleichheit der Seiten ſchrittweiſe zu.

Einigende Geſtalten an anderen Stellen des Kunſtwerkes.

Es braucht aber die Geſtalt, in der ſich die Einheit des Gegenſtandes zuſammenfaßt, keineswegs immer die Mitte des Gegenſtandes zu bilden; ſie kann auch an die Seite geſchoben ſein. Man vergegenwärtige ſich etwa die Madonna della Sedia, oder Raffaels Bild von der Aufnahme Pſyches in den Götterkreis oder die Predigt des Paulus zu Athen (unter den Wandteppichen Raffaels.) Es gehört nicht

hierher, die verſchiedenen Möglichkeiten, wie ſich die einigende Kraft anſchaulich in einem beſtimmten Gliede des äſthetiſchen Gegenſtandes zum Ausdruck bringt, weiter zu verfolgen. Wenn man ſich beiſpielsweiſe Raffaels Diſputa und Schule von Athen, die Begegnung Leos mit Attila, die Vertreibung Heliodors oder den Borgobrand vorſtellt, ſo wird man ſich ſagen, daß es in einem Kunſtwerke an verſchiedenen Stellen Geſtalten oder Gruppen geben kann, in denen Einigungspunkte des Kunſtwerkes liegen, und daß zwiſchen dieſen relativen Schwerpunkten wieder die verſchiedenſten Einheitsverhältniſſe beſtehen können.

Fixierte Einheit und Bewegungseinheit.

Es iſt aber keineswegs nötig, daß die Einheitskraft ſich an einer oder mehreren Stellen des Kunſtwerks in beſtimmte Geſtalten verkörpere, ſondern es kann auch ſo ſein, daß die Einigung ſich lediglich in dem Fluß der Linien, in der durch ſie hindurchgehenden Bewegung kundtut. Es iſt eine ungerechtfertigte Verallgemeinerung, wenn Deſſoir ſagt, daß jedes Kunſtwerk einen Mittelpunkt beſitze, an dem unſere Gefühle ſich ſammeln.[1]) Ich ſtelle vielmehr der fixierten Einheit[2]) die Bewegungseinheit gegenüber. Dabei denke ich nicht nur an ſolche Fälle, wo die dargeſtellten Menſchen und Dinge als in Bewegung befindlich angeſchaut werden (wenn der Maler z. B. tanzende Kinder mit flatternden Gewändern darſtellt), ſondern ich denke auch an die ſtimmungsſymboliſch in die Linien ruhender Geſtalten eingefühlte Bewegung (wenn z. B. die Linien ruhender Geſtalten zu fließen, zu laufen, zu ſchwellen, ſich zu werfen ſcheinen).

Bewegung der Linien nach derſelben Richtung.

Am ſichtlichſten tritt in dieſer Beziehung die Einheitskraft dort hervor, wo die Bewegung der Linien entſchieden nach derſelben Richtung läuft. Man vergegenwärtige ſich etwa die Grazien Raffaels: durch die drei nackten Geſtalten geht es wie eine ſanfte in ſich zurücklaufende Bewegung. Keine der drei Geſtalten kann als Mittelpunkt angeſehen werden. Oder man nehme den Bauerntanz von Rubens: hier läuft es wie raſende Kreisbewegung durch die Geſtalten. Natürlich kann ſich auch die Bewegungseinheit mit der fixierten Einheit verknüpfen. Ich erinnere an die drei Madonnen Correggios in der Dresdener Galerie: die Madonna mit dem heiligen Georg weiſt als

[1]) Max Deſſoir, Beiträge zur Äſthetik. Zweiter Artikel. Archiv für ſyſtematiſche Philoſophie, Bd. 4 (1898), S. 91.

[2]) Was ich fixierte Einheit nenne, finde ich bei Lipps als „monarchiſche Unterordnung“ bezeichnet (Grundlegung der Äſthetik, S. 53 ff.). Wenigſtens läuft beides im ganzen und großen auf dasſelbe hinaus.

vorherrſchend eine Halbkreis-, und wenn man die Engelchen zu Füßen Marias hinzunimmt, eine Kreisbewegung auf. Die Madonna mit dem heiligen Sebaſtian dagegen und ebenſo die mit dem heiligen Franziskus zeigen als vorherrſchend eine Aufwärtsbewegung zu Maria hin. Zugleich aber verkörpert ſich in allen drei Gemälden der Einheitszug in der oben in der Mitte thronenden Jungfrau.

Entgegenſtrebende Bewegungsrichtungen.

Sodann aber können uns die drei Madonnen Correggios lehren, daß ſich mit einem vorherrſchenden Bewegungszuge eine entgegenſtrebende Bewegungsrichtung verbinden kann. Die Madonna mit dem heiligen Sebaſtian zeigt eine wahre Muſik der Bewegung: von den drei Geſtalten unten ſtrebt es, ſich ſteigernd, aufwärts; zugleich neigt es ſich aber — von Maria mit dem Kinde — von oben herab; und die Engel um die Jungfrau unterſtützen dieſe abwärts fließende und nach unten ſich ausbreitende Bewegung. Und ähnlich iſt es in den beiden anderen Bildern. Die Einheit liegt in der Syntheſe der beiden einander entgegenſtrebenden, begegnenden und hemmenden Bewegungen. Oder man nehme Raffaels heiligen Georg im Louvre: die Linien von Drachen und Roß ſtreben leidenſchaftlich ſchräg aufwärts, die Linien von Ritter und Schwert ebenſo leidenſchaftlich in demſelben Sinne ſchräg abwärts. Das Entgegenwirken beider Bewegungsrichtungen bildet die Einheitsſeele dieſes Kunſtwerkes. Schon dieſe wenigen Beiſpiele können uns einen Ausblick auf die Fülle und Verwicklung der Möglichkeiten gewähren, in denen ſich die einigende Kraft in den äſthetiſchen Gegenſtänden für die Anſchauung äußern kann.

Fixierte Einheit in der Dichtkunſt.

Dabei iſt zu bedenken, daß das zuletzt Geſagte ſtreng genommen nur für die bildenden Künſte gilt. Mit Rückſicht auf Ton- und Dichtkunſt müßte zum teil ganz anders geſprochen werden. In einem Drama z. B. kann von fixierter Einheit inſofern die Rede ſein, als eine Geſtalt die Hauptperſon iſt, um die ſich die ganze Entwicklung und Handlung dreht. Es kann von demſelben Drama aber auch in einer anderen Richtung fixierte Einheit ausgeſagt werden: der Verlauf der Handlung zeigt einen oder mehrere Höhepunkte. In dem Höhepunkt, auf den die vorausgehende Entwicklung losſteuert, in dem alle Fäden zuſammenlaufen, faßt ſich, wie in der Hauptperſon, nur in einem anderen Sinne, die Einheit des Dramas zuſammen. Schon hieraus ſieht man, daß für die fixierte Einheit in den Dichtungen andere Geſichtspunkte als für die bildenden Künſte in Frage kommen.

Mit Rückſicht auf dieſe abweichenden Geſichtspunkte für die verſchiedenen Künſte wird es beſſer ſein, auf die nähere Ausgeſtaltung

der Einigungs- und Gliederungsverhältniſſe an dieſer Stelle nicht einzugehen.

Unterſchied in der Art der Mannigfaltigkeit.

5. Daher ſollen auch zwei weitere Fragen, die ſich auf Unterſchiede in der äſthetiſchen Gliederung beziehen, hier nur ſo behandelt werden, daß die Richtungen angegeben werden, nach denen die Unterſchiede hinweiſen. Die erſte Frage betrifft das Mannigfaltige als ſolches.

Das Mannigfaltige weiſt, was die Entfaltung der Mannigfaltigkeit anlangt, in dreifacher Beziehung Unterſchiede auf: erſtlich rückſichtlich der Anzahl der Teile, zweitens rückſichtlich der Anzahl der Verſchiedenheiten, drittens rückſichtlich des Grades der Verſchiedenheit. Fechner hat dies richtig hervorgehoben.[1]) Wie groß die Unterſchiede in der Anzahl der Teile ſein können, ohne daß ein äſthetiſcher Mangel entſteht, lehrt etwa die einzelne Apfelblüte im Vergleich zum Apfelbaum oder zum Obſtgarten, der ſchlichte goldene Reif im Vergleich zu der feſtlich gekleideten und geſchmückten Dame, die einſtimmig geſungene Kindermelodie im Vergleich mit einem Oratorium. Nicht minder groß ſind die Unterſchiede in der Anzahl der Verſchiedenheiten. Man denke an das gleichförmige Blau oder Grau des Himmels und die Farbenfülle bei Sonnenuntergang während Gewitters, an eine Schneelandſchaft und eine blühende Frühlingslandſchaft, an die Landſchaften Volkmanns oder Liebermanns und die Bilder von Pieter Breughel dem Älteren mit der Überfülle von Tieren und Menſchen in der Landſchaft, an Bleiſtiftzeichnung oder Radierung im Vergleich mit dem Ölfarbenbild. Und was endlich die Unterſchiede in dem Grade der Verſchiedenheit betrifft: ſo vergleiche man die Welt bei Abenddämmerung mit den Dingen bei grellem Sonnenlicht, die Farbentöne bei Rembrandt mit denen bei Böcklin, die milden Unterſchiede in Goethes Iphigenie mit den grellen in Shakeſpeares Othello, die Muſik Mendelsſohns mit der von Berlioz.

Zu wenig und zu viel an Mannigfaltigkeit.

Natürlich kann ein Zuwenig und Zuviel an Mannigfaltigkeit vorkommen. Und zwar kann das Zuwenig und Zuviel nach jeder der drei bezeichneten Richtungen ſtattfinden. Doch ſehe ich von dieſer Scheidung jetzt ab. Wenn das Bedürfnis nach Einigung an dem Gegenſtande zu wenig Mannigfaltigkeit findet, ihm alſo gleichſam nicht die gehörige Nahrung geboten wird, ſo tadeln wir das Eintönige, Leere, Magere des Gegenſtandes. Wächſt uns umgekehrt beim Einigen das Mannigfaltige gleichſam über den Kopf, ſo daß wir es nicht unter-

[1]) Fechner, Vorſchule der Äſthetik, Bd. 1, S. 73 f.

bringen, ſeiner nicht Herr werden können, ſo ſagen wir, daß der Gegenſtand zu bunt, zu unruhig, überladen, verwirrend ſei.

Doch iſt es unmöglich, allgemeingültige Grenzen feſtzuſtellen, bis zu denen es erlaubt iſt, das Mannigfaltige zu verringern und zu vermehren, abzuſchwächen und zu ſteigern. Denn die Grenze des Erlaubten hängt von dem Natur- und Kunſtgebiet, von der Stil- und Behandlungsweiſe und von der beſonderen Beſchaffenheit des Gegenſtandes ab. Es gibt Fälle, wo Eintönigkeit geradezu zum geforderten äſthetiſchen Charakter gehört. Die Eintönigkeit des klatſchenden Regens, des Meeresbrauſens, einer Einöde kann unter Umſtänden nötig ſein, um auf der Bühne eine wertvolle äſthetiſche Wirkung hervorzubringen. Und auch in der Natur wirkt derartige Eintönigkeit oft ſtimmungsvoll. Umgekehrt iſt auch das Übervolle und Überreiche oft von äſthetiſcher Wirkung. Ein glitzernder, wirbelnder Ballſaal ſtellt trotz des nahezu Verwirrenden einen eigentümlichen äſthetiſchen Wert dar. Im Vergleich mit Mozart iſt das Vorſpiel zu Wagners Meiſterſingern übermäßig verwickelt und ſchwer beladen;[1]) aber dennoch ſpricht aus ihm eine überwältigende Kunſt.

Überſchaubarkeit.

6. Wenn es aber auch unmöglich iſt, allgemeingültig anzugeben, bis zu welcher Grenze das Mannigfaltige vermindert und abgeſchwächt und bis zu welcher es vermehrt und geſteigert werden kann, ſo läßt ſich doch rückſichtlich der Ausbildung des Mannigfaltigen eine Bedingung nennen, deren Eintreten den äſthetiſchen Eindruck unmöglich macht oder doch erheblich ſtört. Dieſe Bedingung beſteht in der Überſchaubarkeit des äſthetiſchen Ganzen.

Bei der Überſchaubarkeit hat man nicht nur an das wirkliche Sehen und Hören und an das innere Anſchauen des fortlaufend in der Dichtung Dargebotenen, ſondern vor allem an andere ſeeliſche Funktionen zu denken: an die Fähigkeiten des Reproduzierens und Zuſammenfaſſens und ihre Schranken und ferner auch an die Aufmerkſamkeit und die Gefahren ihrer Ermüdung. Nach der Seite des Zuviel und des Zuwenig können die Grenzen überſchritten werden. In beiden Fällen hört der äſthetiſche Gegenſtand auf, uns als ein Ganzes gegenwärtig zu ſein.

Iſt eine Dichtung von ſo koloſſaler Länge, daß es auch einem aufmerkſamen und mit gutem Gedächtnis begabten Leſer unmöglich

[1]) Meiſterhaft, wenn auch vielfach mit ungerechter Färbung charakteriſiert Nietzsche dieſes Vorſpiel in der Schrift „Jenſeits von Gut und Böſe“ (Nummer 240).

iſt, — ich will nicht ſagen: überhaupt alle Einzelheiten des Werkes, ſondern nur alle diejenigen Einzelheiten, auf die es ankommt, in der Erinnerung zu behalten und ſich den Lauf der Ereigniſſe und Entwicklungen in den weſentlichen Schritten zu vergegenwärtigen, dann wirkt ſie auf uns nicht mehr als ein äſthetiſches Ganzes. Zolas zwanzigbändige Romanreihe Rougon-Macquart kann, wiewohl ſie als künſtleriſches Ganzes auftritt, kaum von jemandem als ſolches genoſſen werden. Auch bei den neunbändigen Romanen Gutzkows wird dies ſchon ſchwer ſein. Oder man denke an das unüberſehbare Labyrinth des Mahabharata. Beſonders wenn, wie in den mittelhochdeutſchen epiſchen Ungeheuern aus Gottfrieds und Wolframs Schule, die Maſſe des Inhalts in eintönigen Abenteuern ermüdend weiterläuft, wird die Überſchaubarkeit leicht aufhören. Vier Stunden im Theater zu ſitzen und angeſtrengt zuzuhören, iſt eine Leiſtung von nicht mehr ganz leichter Art. Weitergehende Zumutungen haben auch bei willigen Zuhörern Nachlaſſen der Aufmerkſamkeit und daher einen erheblichen Verluſt am Eindruck des Ganzen zur Folge. Rundſichten von Türmen oder Bergſpitzen aus laſſen ſich nur ſchwer zu einem Geſamtbilde zuſammenfaſſen; der Betrachter zerlegt ſich unwillkürlich die Rundſicht in einzelne Ausſchnitte. Auch die Geſamtanſchauung von Kirchen und anderen Gebäuden, um die man herumgehen muß, um einen vollen Eindruck von ihnen zu haben, kann unter der Schwierigkeit, die einzelnen Wahrnehmungsſtücke in der Phantaſie zuſammenzufügen, erheblich leiden.

Nach der entgegengeſetzten Seite hört die Überſchaubarkeit auf, wenn der Gegenſtand ſich dem verſchwindend Kleinen nähert. Wenn ſich die Anſchauung überhaupt nicht ausbreiten kann, ſo iſt der Überſchaubarkeit der Boden entzogen. Ein Inſekt von der Größe eines Stecknadelkopfes iſt ſeiner Kleinheit wegen kaum mehr ein ſich für die Anſchauung zerlegendes und zuſammenfaſſendes Ganzes. Das Auge muß ſich den Raum durch das Mikroskop zerdehnen laſſen, wenn es die Schönheit der vermöge ihrer Kleinheit ſozuſagen unter der äſthetiſchen Schwelle ſtehenden Lebeweſen genießen will.

Man ſieht: mit der Bedingung der Überſchaubarkeit iſt nicht geſagt, daß jede Mannigfaltigkeit, die zwiſchen die beiden äußerſten Enden des Überſchaubaren falle, darum ſchon äſthetiſch berechtigt ſei. Es gibt unzählige Fälle von Mannigfaltigkeit, die zwiſchen beiden äußerſten Grenzen liegen und dennoch ein äſthetiſches Zuviel oder Zuwenig an Mannigfaltigkeit bedeuten. Es iſt, wie ſchon geſagt

wurde, unmöglich, allgemeingültig zu ſagen, bis zu welchem Grade der Vermehrung oder Verminderung das Mannigfaltige gebracht werden könne, um noch äſthetiſch wirkſam zu bleiben.

Die Gliederung der ſtrengen und der freien Art.

7. Die zweite Frage betrifft das Verhältnis der Einheit zum Mannigfaltigen. Genauer handelt es ſich um die Frage, in welchem Grade ſich die Einheit im Mannigfaltigen geltend macht, gleichſam ihre Herrſchaft darin ausübt.

Zwei Möglichkeiten eröffnen ſich hier, die freilich durch vielfache Übergänge verbunden ſind. Entweder fühlen wir beim Gliedern des Gegenſtandes durchweg die Gebundenheit durch die Einheit. Wir üben beim Gliedern die Einheitsfunktion im Sinne einer ſtrengen, nirgends frei laſſenden, nirgends den Zwang lockernden Macht aus. Die Glieder zeigen ſich überall als untertan der Einheit, als von ihr gezügelt und feſtgehalten. Nirgends iſt dem Mannigfaltigen in gewiſſem Spielraum freie Selbſtgeſtaltung, ſich ſelbſt überlaſſenes Blühen und Schweifen geſtattet. Die Einheit bringt ſich folgerichtig, unerbittlich, mit klarem und feſtem Sinn zur Geltung. Oder wir fühlen beim Gliedern die Einheit als eine läßliche, liberale Macht. Indem wir in das Mannigfaltige eingehen, tritt die Einheitsfunktion teilweiſe zurück. Den Gliedern iſt relative Freiheit und Selbſtändigkeit gewährt; ſie dürfen ſich innerhalb gewiſſer Grenzen in ſpielender Eigenlebendigkeit entfalten, ſich freibeweglich, losgewickelt, wie feſſellos betätigen. Die Herrſchaft der Einheit erſcheint hier zu Gunſten der Selbſtändigkeit der Glieder aufgelockert. Ich unterſcheide demnach die Gliederung der ſtrengen und der freien Art.

Dieſer Unterſchied in den darſtellenden und in den Stimmungskünſten.

Natürlich macht ſich dieſer Unterſchied in verſchiedener Weiſe geltend, je nachdem es ſich um darſtellende oder Stimmungskünſte handelt. In den darſtellenden Künſten ſind es Dinge, Menſchen, Vorgänge, Handlungen, die entweder ſich der Einheit untertan zeigen oder in freierer Weiſe, mehr aus Eigenlebendigkeit heraus, wachſen und blühen. In den Stimmungskünſten bringt ſich dieſer Unterſchied an den willkürlichen Gruppierungen der Formelemente zum Ausdruck: dieſe zeigen entweder mehr die Haltung des Sichunterwerfens oder des ſorgloſen Sichauslebens. Eben daher bedeuten in den darſtellenden Künſten gewiſſe Annäherungen an Regelmäßigkeit, die in den Stimmungskünſten ſich nicht entfernt als Gliederung der ſtrengen Art fühlbar machen würden, ſchon ſolche ſtrenge Zucht und Ordnung. Und umgekehrt kann es in den Stimmungskünſten nirgends zu ſo ſelbſtändiger Eigenbewegung der Glieder, zu ſolch lockerer Be-

ziehung zur Einheit kommen, wie dies Gruppen auf Bildern, Szenen in Erzählungen leicht zeigen können.

Beſondere Bedingungen in den einzelnen Künſten.

Jede Kunſt hat dann nun noch ihre beſonderen Bedingungen für die Entfaltung von Strenge und Freiheit. Gewiſſe Grade der Auflockerung der Einheit würden gewiſſen Künſten wider ihre Natur gehen, und ebenſo wären gewiſſe Grade der Gebundenheit mit der Natur mancher Künſte unverträglich. Die Bildnerei iſt nicht in demſelben Maße wie die Malerei mit freier Gliederung verträglich. Jene Auflockerung der Einheit ins bunt und zufällig Bewegte, wie uns dies etwa die Kirmeßbilder von Teniers in der glücklichſten Weiſe zeigen, für die Bildnerei zu verlangen, wäre ein Widerſinn. Die Fuge iſt durch ihre ganze Eigenart auf eine weit ſtrengere Einheit angelegt als etwa die Sonate. Im Sonett und in der Ode iſt nicht nur die Form, ſondern auch der Inhalt weit ſtrenger unter die Zucht der Einheit getan als in der Hymne. So ſehr man auch vielfach die vom Drama zu fordernde Einheit übertrieben hat, ſo kann doch kein Zweifel ſein, daß das Drama keine ſo eigenlebendig bewegte und ſorglos ſich ergehende Mannigfaltigkeit geſtattet wie die erzählenden Dichtungen.

Der Unterſchied von ſtrenger und freier Einheit iſt für die Auffaſſung der Entwicklung der Kunſt nach Kulturſtufen, Völkern und Individuen von höchſter Wichtigkeit. Solange eine Zeit noch befangen, unbeholfen, unſicher in der Ausübung einer Kunſt iſt, zeigen die Kunſtwerke jene unfreie Gebundenheit, jene ſtarre Regelmäßigkeit, wie ſie in Griechenland die Bildhauerei in den Jahrhunderten vor den Perſerkriegen, in Italien die Malerei vor Giotto aufweiſt. Und wiederum von wie ſchüchtern freier Gliederung erſcheint Giotto im Vergleich zu Raffael oder Tizian! Und auf Raffaels Entwicklung läßt ſich gleichfalls der Fortſchritt von verhältnismäßiger Gebundenheit zu immer größerer Freiheit wahrnehmen. Doch kommt bei Künſtlern auch der umgekehrte Weg vor: von der freien, feſſelloſen Entfaltung des Mannigfaltigen zu feſterer Durchführung der Einheit. Man denke an die Umwandlung des Sturm- und Drangſtiles bei Schiller und Goethe in den Stil ihrer reifen Zeit.

Teleologiſche Begründung der vierten Norm.

8. Es bleibt noch übrig, für die vierte Norm die teleologiſche Begründung zu geben. Woher kommt es, daß im äſthetiſchen Verhalten zu dem Einfühlen, zu dem Menſchlich-Bedeutungsvollen und zu der willen- und ſtoffloſen Stimmung noch das Erfordernis der gegliederten Einheit hinzutritt? Wird wirklich erſt durch die Erfüllung

dieſer vierten Bedingung der menſchheitliche Wert des Äſthetiſchen vollendet?

Die formale Vernunft im äſthetiſchen Betrachten.

Hier iſt der Ort in der Begründung der äſthetiſchen Normen, wo es gilt ſich auf den Menſchen als Intelligenz, als Vernunft zu berufen. Der Menſch als Intelligenz hat das Bedürfnis und Vermögen, zu trennen und zu verknüpfen, zu gliedern und zu einigen. Die Vernunft nach ihrer formalen Seite iſt in ihrem Kerne nichts anderes als dieſes Bedürfnis. Bis jetzt nun iſt in dem äſthetiſchen Verhalten die Vernunft in dieſem Sinne nicht zur Geltung gekommen. Die Einfühlung iſt zwar eine Einheit, aber in dunkler, ungeſchiedener Weiſe. Die Vernunft findet hier keinen Schauplatz, um ſich gliedernd und einigend auszubreiten. Die zweite und dritte Norm aber haben überhaupt keine Beziehung zu dieſem Vernunftbedürfnis. Dagegen liegt in der ſinnlichen Form als ſolcher geradezu eine Aufforderung für die Vernunft vor, ſich ſcheidend und verknüpfend zu betätigen. Hier endlich kann das Bedürfnis nach Klarheit und Ordnung zu Worte kommen. Die ſinnliche Form iſt die Seite am äſthetiſchen Gegenſtande, an der ſich die Intelligenz befriedigen kann.

So findet alſo das Äſthetiſche als gegliederte Einheit ſeine Rechtfertigung darin, daß es nur durch dieſe Eigenſchaft das formale Grundbedürfnis der menſchlichen Intelligenz befriedigt. Und um ſo mehr verlangt dieſes Grundbedürfnis im äſthetiſchen Verhalten ſeine Befriedigung, als es ſich hier um eine hohe Entwicklung des Menſchlichen handelt. Wo eine ſo geſteigerte und ideale Geſtalt menſchlicher Entwicklung vorliegt, dort will auch, wenn es nur irgend möglich iſt, das formale Grundbedürfnis der Vernunft zu ſeinem Rechte kommen. Dieſe Möglichkeit aber bietet ſich in der ſinnlichen Form des Gegenſtandes in ſo naheliegender und dringender Weiſe dar, daß es uns als ſchwere Schädigung erſcheinen müßte, wenn die Vernunft dieſe Möglichkeit ungenutzt vorübergehen ließe. Und um ſo widriger würde ſich dieſes Verſäumnis geltend machen, als im äſthetiſchen Verhalten ſo viel von Ungeſchiedenheit, Dunkelheit, Geheimnis zu finden iſt. Dieſe Seiten verlangen ihr Gegengewicht, und dieſes bietet eben die ſinnliche Form als klar und durchſichtig gegliederte Einheit.

In verſchiedenen Geſtalten iſt in der Geſchichte der Äſthetik das Beſtreben, der menſchlichen Intelligenz ihr Recht auf das Äſthetiſche zu ſichern, zur Geltung gelangt. Ich erinnere an den Satz Boileaus, daß das klar Gedachte, wenn es deutlich ausgeſprochen werde, ſchön

ſei;[1]) an Gottſched, der das Weſen der Kunſt in die Regeln ſetzte und das dichteriſche Schaffen als ein „Machen“ nach Regel und Schablone anſah;[2]) an die Stellung des „Verſtandes“ in Kants äſthetiſcher Grundformel; an die Erhebung des Schönen in den abſoluten Geiſt bei Hegel. Uns hat ſich ergeben, daß durch die vierte Norm, durch das Äſthetiſche als gegliederte Einheit, der Bereich bezeichnet iſt, innerhalb deſſen im Äſthetiſchen dem formalen Vernunftbedürfnis ſein Recht zu teil wird.

[1]) HEINRICH VON STEIN, Die Entſtehung der neueren Äſthetik. Stuttgart 1886. S. 28 ff.

[2]) Noch in neueſter Zeit hat GEORG HIRTH behauptet, das Weſen des künſtleriſchen Schaffens beſtehe in einer Verſtandestätigkeit, in einem „logiſchen Denkakt“ (Aufgaben der Kunſtphyſiologie. München und Leipzig 1891. Bd. 1, S. 14 ff.).

Achtzehntes Kapitel.

Schlußbetrachtungen.

Zuſammenfaſſende teleologiſche Betrachtung.

1. So ſtellte ſich uns denn das Äſthetiſche als zuſtandekommend durch das Zuſammenwirken von vier wechſelſeitig ſich ergänzenden Normen dar. Hierin offenbarte ſich zugleich der menſchheitliche Wert des Äſthetiſchen. Indem es uns durch das Zuſammenwirken der vier Normen hervorging, erwies es ſich uns ebendamit als ein Gut, das der Wiſſenſchaft, der Sittlichkeit und der Religion ebenbürtig zur Seite tritt.

Von Norm zu Norm ſtellte ſich der eigenartige und unerſetzliche Wert des Äſthetiſchen in immer ſteigendem Grade und immer umfaſſenderer Weiſe heraus. Hier ſei zuſammenfaſſend nur an zweierlei erinnert.

Das Äſthetiſche als gleichgewichtsvolle Einheit des Menſchlichen.

Das äſthetiſche Betrachten und Genießen iſt eine vielſeitigere und gleichgewichtsvollere Betätigungsweiſe des Menſchen als jede andere. Anſchauen und Fühlen, Außenſeite und Innerlichkeit kommen — gemäß der erſten Norm — im äſthetiſchen Verhalten ſo gleichmäßig kräftig und ſo innig eins zur Betätigung wie ſonſt nirgends. Der böſe Dualismus der menſchlichen Natur iſt hier überwunden. Aber auch das Willens- und Gedankenleben des Menſchen entfaltet ſich reichlich auf äſthetiſchem Gebiete. Dabei aber bleiben ihm die Einſeitigkeiten des Handelns und Erkennens gänzlich ferne. Dafür ſorgt die dritte Norm mit jener ſo ausführlich behandelten Herabſetzung des Wirklichkeitsgefühles. Und auch die Intelligenz mit ihrem formalen Verknüpfungs- und Einheitsbedürfnis kommt — gemäß der vierten Norm — zu ihrem Rechte, und auch in dieſer Hinſicht handelt es ſich um keine unorganiſche Hinzufügung, um kein Nebenher, ſondern die Gliederung und Einigung iſt nichts anderes als eine Ausgeſtaltung des fühlenden Anſchauens ſelber. So iſt das äſthetiſche

Verhalten eine Ineinanderbildung voll Reichtum und Wohlklang.[1]) Und um ſo wertvoller iſt dieſes Gebilde, als ſein Inhalt durch jene Gehobenheit ausgezeichnet iſt, die in der zweiten Norm durch das Menſchlich-Bedeutungsvolle zum Ausdruck gebracht wurde.

Die Luft der äſthetiſchen Geſamtwirkung.

So iſt denn auch begreiflich, daß die äſthetiſche Betätigung von jenem Glücksgefühl erfüllt ist, das wir ſo oft von Künſtlern und Nichtkünſtlern, von Philoſophen und unbefangenen Menſchen geprieſen hören. Wir haben im ſiebzehnten Kapitel des zweiten Abſchnittes eine ganze Menge von Luſtarten kennen gelernt, die ſich an die verſchiedenen Seiten des äſthetiſchen Verhaltens knüpfen. Jetzt nun iſt hinzuzufügen, daß auch jenes Zuſammenwirken der verſchiedenen menſchlichen Betätigungsrichtungen, jenes allſeitige, gleichmäßige und kraftvolle Sichausleben der menſchlichen Natur eine Quelle ſtarker und tiefer Beglückung iſt. Alle Hemmungen, Reibungen, Klüfte ſind verſchwunden; in gehaltvollem und müheloſem Einklang ſtrömt ſich die menſchliche Natur aus. Dies gibt eine Luſt, in die alle jene verſchiedenen Luſtformen einmünden. Ich nenne ſie die Luſt der äſthetiſchen Geſamtwirkung. Alle jene Beiträge von den mannigfaltigen Luſturſprüngen aus ſchmelzen in dieſen großen Luſtſtrom ein. Wenn man etwa lieſt, wie Schiller in den Briefen an Goethe ſeine von Wilhelm Meiſter empfangenen Eindrücke ſchildert, oder wie Wilhelm Humboldt ſich in die künſtleriſche Welt von Hermann und Dorothea vertieft, oder wie Goethe in ſeinem Winckelmann über die Wirkung von Schönheit und Kunſt auf den Menſchen ſpricht, ſo kann man deſſen inne werden, welche Beſeligungen vollſtimmiger und reiner Art von der äſthetiſchen Geſamthaltung des Menſchen ausgehen.

Warum die Luſt nicht Prinzip der Äſthetik ſein kann.

2. Häufig wird in der Äſthetik mit der Luſt, mit dem Gefallen nicht nur in dem Sinne der Anfang gemacht, daß es am zweckmäßigſten ſei, von der Luſt als der nächſtliegenden, faßlichſten, erkennbarſten Seite am Äſthetiſchen auszugehen, ſondern in dem beſtimmteren und folgenſchwereren Sinne, daß in der Luſt das Entſcheidende, Normgebende für das ganze äſthetiſche Verhalten zu ſuchen ſei. So iſt es vor allem bei Fechner: bald zu Anfang ſeiner Vorſchule bekennt er ſich geradezu zu einer „eudämoniſtiſchen“ Äſthetik.[2])

[1]) Dies iſt die erfahrungsmäßige Grundlage und der gute Sinn aller jener erhabenen und doch ſo leeren Bemühungen bei SCHELLING und anderen, Schönheit und Kunſt als „Indifferenz“ aller prinzipielliſten und tiefſten Gegenſätze des Seienden hinzuſtellen.

[2]) FECHNER, Vorſchule der Äſthetik, Bd. 1, S. 32 ff.

Nach meinen Ausführungen verhält es ſich mit der äſthetiſchen Luſt weſentlich anders. Die Luſt hat nicht den Rang eines äſthetiſchen Prinzips, geſchweige des einzigen; von der Luſt geht nicht Begründung und Rechtfertigung des äſthetiſchen Verhaltens aus. Die Luſt iſt lediglich Folgeerſcheinung bei der Verwirklichung der äſthetiſchen Normen, allerdings keine nebenſächliche, entfernte und zerſtreute, ſondern eine organiſche, innerlich hervorwachſende Folgeerſcheinung. In dem ſiebzehnten Kapitel des zweiten Abſchnittes haben wir die verſchiedenen pſychologiſchen Urſprünge der äſthetiſchen Luſt kennen gelernt, und dabei hoben ſich uns beſonders diejenigen Luſtformen heraus, die ich normative nannte. Die normative Luſt entſpringt unmittelbar aus der Verwirklichung der vier äſthetiſchen Normen. Und ebenſo hat ſich uns ſoeben, zu Beginn dieſes Kapitels, das Zuſammenwirken der vier Normen als eine Urſprungsſtätte äſthetiſcher Luſt erwieſen. Daneben aber gibt es, wie uns jenes frühere Kapitel zeigte, eine Fülle anderer äſthetiſcher Luſt, die zwar nicht in demſelben Grade organiſch und kernhaft aus der Verwirklichung der Normen hervorgeht, aber doch auch aus gewiſſen in notwendiger Verbindung mit der Normenverwirklichung in Bewegung geſetzten ſeeliſchen Funktionen entſpringt.

Es wäre daher auch ganz wohl möglich geweſen, die äſthetiſchen Normen eudämoniſtiſch auszudrücken. Dann würden ſie eben von der Seite ihrer unmittelbaren Folgeerſcheinung gefaßt und ausgedrückt worden ſein.

Wäre es nun aber nicht das Richtige geweſen, die äſthetiſchen Normen von der eudämoniſtiſchen Seite her zu faſſen? Wäre es nicht überhaupt erforderlich geweſen, die Luſt an die Spitze der Normen zu ſtellen und als das Ziel zu bezeichnen, von dem alle äſthetiſchen Beſtimmungen abhängig zu machen ſeien?

Wenn ich dieſen Weg nicht eingeſchlagen habe, ſo lag die Anſchauung zu Grunde, daß wir das Äſthetiſche als einen ſachlichen, nicht nur als bloßen Luſtwert fühlen. Es hieße unſere innere Erfahrung einſeitig, ja geradezu entſtellt wiedergeben, wenn wir ſagen wollten, daß unſer Verlangen nach äſthetiſcher Betätigung lediglich um der zu erhoffenden Luſt willen geſchehe. Wenn ich in das Theater gehe, um eine Poſſe oder Operette zu ſehen, ſo iſt wohl meine Abſicht, mich zu vergnügen. Wenn ich dagegen das Verlangen habe, wieder einmal die Dresdener Galerie zu beſuchen, wieder einmal Jean Pauls Titan zu leſen, wieder einmal Fidelio zu hören, wieder einmal Hamlet in guter Aufführung zu ſehen, ſo liegt in mir

die Sache ſo, daß ich nicht etwa um der zu erwartenden Luſt willen, ſondern darum dieſe Bedürfniſſe habe, weil ich mich in wertvoller, edler Weiſe betätigen, eine Erhöhung und Ausweitung meines Selbſtes erleben, ein Großes und Hohes in mir erfahren will. Kurz, in dem Verlangen nach dem Erleben von inneren Werten wurzelt das äſthetiſche Bedürfnis. Dieſes Erleben innerer Werte iſt mir nun freilich zugleich als etwas Befriedigendes, Beglückendes, Beſeligendes gewiß. Aber dieſe Ausſicht auf Luſt iſt nicht die Triebfeder, die mich zum äſthetiſchen Betrachten und Genießen treibt. Die Luſt iſt nicht der Sinn und Kern deſſen, was ich im äſthetiſchen Verhalten erſtrebe. Sondern ſie iſt lediglich die unmittelbare Folgeerſcheinung, die in dem äſthetiſchen Verlangen natürlicherweiſe miterſtrebt wird. Indem ich das Zuſtandekommen eines eigentümlichen inneren Wertes in mir erleben will, habe ich zugleich die Gewißheit, daß ich ebendamit Genuß und Beglückung erfahren werde. Sonach war es in der Ordnung, die äſthetiſchen Normen nicht auf die Luſt, ſondern vielmehr auf gewiſſe innerlich wertvolle Betätigungsweiſen zu gründen, die Luſt aber als eine in der Verwirklichung der Normen weſentlich und organiſch mit inbegriffene Folgeerſcheinung anzuſehen.[1])

Ein naheliegender Einwurf.

3. Am Schluß der langen Wanderung drängt es mich, ein Bedenken abzuwehren, das ohne Zweifel ſchon vielen Leſern gekommen ſein wird, und gegen das ich mich auch in dieſen Darlegungen ſchon einige Male, insbeſondere im ſiebzehnten Kapitel des zweiten Abſchnittes (S. 356 f.), gewandt habe. Ich meine folgendes Bedenken.

Das äſthetiſche Betrachten und Genießen hat ſich uns in eine Fülle von Funktionen und höchſt verwickelten Beziehungen zwiſchen ihnen zerlegt.[2]) Wieviel Arten von Luſt, wieviel Formen von Illuſion, ſo kann man hiernach verwundert ausrufen, müßte nicht gemäß dieſer Zergliederung auch das einfachſte künſtleriſche Verhalten aufweiſen! Und wie verſchiedener Art müßten nicht in jedem äſthetiſchen Akte die Vorſtellungen ſowohl wie Gefühle ſein! Und wie unglaublich verwickelt ſtellte ſich nicht in jener Zergliederung das Verhältnis von Vorſtellung und Gefühl dar! Und nun gar die Einfühlung zeigte ſich als ein faſt undurchſichtig vielſeitiger, faſt verzwickter Vorgang. Und

[1]) Scharf und ausführlich wendet ſich LAURILA gegen die Anſicht, daß das Weſen der Kunſt in einem Genuß beſtehe (a. a. O., S. 83 ff.).

[2]) WUNDT ſieht in den höheren äſthetiſchen Gefühlen die „verwickelteſte“ Geſtaltung der komplexen Totalgefühle. Das äſthetiſche Gefühl ſchließe alle anderen Gefühle in ſich und ergreife ſo unſer ganzes Gemütsleben (a. a. O. Bd. 3, S. 624 ff.).

wieviel neue Seiten und Verwicklungen fügten nicht die drei letzten Normen hinzu. Frage ich aber, ſo wird der ſtaunende Gegner weiter ſprechen, meine Selbſtwahrnehmung, ſo läßt mich dieſe gewöhnlich ſehr wenig von jenen vielſeitigen, vielgliederigen, beziehungsüberreichen Vorgängen erkennen. Was ich in mir erfahre, ſcheint im Vergleich hierzu dürftiger, andeutender und zerſtreuter Art zu ſein. Und wie ſollte auch, ſo wird er weiter fragen, das menſchliche Bewußtſein fähig ſein, ſtundenlang dieſe höchſt zuſammengeſetzten Leiſtungen zu Tage zu fördern! Iſt alſo mit jener Zergliederung, ſo wird er ſeine Bedenken ſchließen, nicht eine Überfülle von Feinheiten, Abſtufungen, Verflechtungen in das Bewußtſein hineingetragen, die ſich weder tatſächlich in ihm findet, noch auch überhaupt im Umkreis ſeiner Fähigkeiten liegt?

Der Idealfall des äſthetiſchen Verhaltens lag überall zu Grunde.

4. Wie ich ſchon mehrmals hervorgehoben, ſtand mir von Anfang bis zu Ende das äſthetiſche Betrachten und Genießen in ſeiner möglichſt vollkommenen Geſtalt vor Augen. Ich wollte zeigen, welche Züge das äſthetiſche Verhalten in dem Idealfalle, d. h. dann trage, wenn es das Höchſte leiſte, was nach menſchlicher Natur und Fähigkeit geleiſtet werden kann. Es iſt ſonach klar, daß, je weiter das tatſächliche äſthetiſche Verhalten von dieſem Ideale abſteht, an den von mir gegebenen Beſchreibungen und Normen um ſo mehr Abſchwächungen und Abzüge vorgenommen werden müſſen. Wenn mir daher eingeworfen werden ſollte, daß für den gewöhnlichen Beſuch von Muſeum und Theater oder für das gewöhnliche Leſen von Dichtungen jene Beſchreibungen und Normen bei weitem zu hohe und feine Anforderungen ſtellen, ſo ſpreche ich jedem derartigen Hinweis jedwede widerlegende Kraft ab. Was bei dem gewöhnlichen Durchſchreiten der Muſeen, beim gewöhnlichen, zu Zeitvertreib und Vergnügen unternommenen Theaterbeſuch, beim Leſen in müßigen Stunden an äſthetiſchem Verhalten vorkommt, iſt nur kümmerliche Annäherung an jenes Ideal. Noch viel weniger darf natürlich zur Widerlegung der gewonnenen Ergebniſſe auf das durch Gewöhnung matt und ſtumpf gewordene äſthetiſche Betrachten hingewieſen werden. Die in meinem Zimmer ſeit Jahren hängenden Bilder, die unzählige Male gehörten Weiſen aus Troubadour oder Carmen vermögen das äſthetiſche Verhalten gewöhnlich nur noch in dürftiger Weiſe in Fluß zu bringen. Alle meine Darlegungen gelten alſo von dem in weihevoller Stunde aus reinem Bedürfniſſe und mit vollkommener Hingebung geübten äſthetiſchen Betrachten. Nur vergleichsweiſe ſelten alſo befinden wir

uns in einem äſthetiſchen Betrachten, wie es meiner Zergliederung als Grundlage diente.

Die Innigkeit der Verwachſungen im äſthetiſchen Verhalten.

5. Sodann aber iſt zu bedenken, daß ſich das äſthetiſche Verhalten durch ganz beſonders innige Verbindungen von Funktionen kennzeichnet. Ich habe dabei nicht nur die Verſchmelzung von Gefühl und Anſchauung im Auge, ſondern ich denke auch an die Verwachſung von Vorſtellungen und Gefühlen und an das Zuſammenrinnen der Gefühle untereinander. Es läßt ſich nun weder durch einfache Selbſtwahrnehmung, noch auch durch einfach rückblickende Erinnerung ſagen, was alles in ſolchen Verſchmelzungs- und Verwachſungsergebniſſen an Funktionen und Beziehungen enthalten iſt. Sie erſcheinen der ſei es unmittelbaren, ſei es durch Erinnerung vermittelten Selbſtbeobachtung als verhältnismäßig einfach und in ſich gleich. Nur durch kritiſche Selbſtbeſinnung, nur durch erwägendes Selbſtwahrnehmen wird erſichtlich, ein wie verwickeltes Zuſammenwirken von Funktionen in ihnen ſteckt. Die Luſt z. B., die ſich an das Betrachten eines Gemäldes knüpft, erſcheint unmittelbar als etwas verhältnismäßig Gleichförmiges. Mit dieſem unmittelbaren Anſchein iſt aber durchaus verträglich, daß dieſe Luſt durch Zuſammenfließen aus mancherlei Luſtquellen entſtanden iſt. Im beſonderen iſt zu bedenken, daß diejenige Bewußtſeinshaltung, die ich als „Gewißheit der Möglichkeit“ zu bezeichnen pflege, in verſchiedener Hinſicht von ausſchlaggebender Bedeutung für das äſthetiſche Verhalten iſt. Ich erinnere nur an die Bekanntheitsgewißheit (S. 129 ff.), an die Gewißheit der Gefühlsmöglichkeit (S. 187 f., 199 f.) und an die Gewißheit der Phantaſieanſchauungsmöglichkeit (S. 417 f.). Dieſe eigentümliche Bewußtſeinshaltung nun iſt ganz beſonders der einfachen Selbſtwahrnehmung unzugänglich. Sie iſt ſo recht ein Bewußtſeinszuſtand von verſteckt eingewickelter Art. Nur durch die Verbindung von Selbſtwahrnehmen und Erwägen läßt ſich ermitteln, was das Bewußtſein meint, was es bedeuten und ſagen will, wenn es die Gewißheit der Möglichkeit des Vorſtellens, Fühlens, Phantaſieanſchauens hat. So darf es uns alſo nicht irre machen, wenn ſich die einfache Selbſtwahrnehmung an der Verwickeltheit der hier angeſtellten Zergliederungen ſtößt.

Die zeitliche Abwickelung der äſthetiſchen Funktionen.

6. Endlich iſt auch darauf zu achten, daß die vielfältigen Funktionen, die meine Darlegung im Idealfall als gleichzeitig geſchehend hingeſtellt hat, ſich in Wirklichkeit teilweiſe und in gewiſſem Grade in zeitlicher Folge abwickeln können. Das zeitliche Auseinandertreten iſt eine Erleichterung, die ſich das Bewußtſein verſchafft,